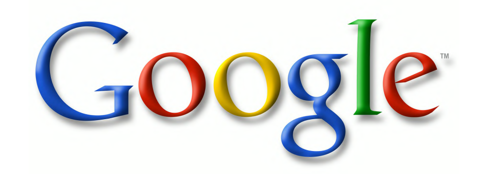
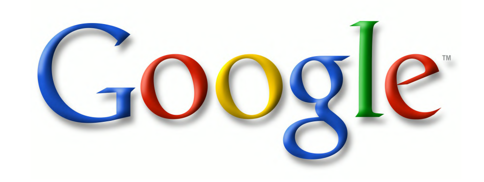






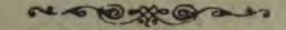

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES



СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ

В. В. СТАСОВА.

ТОМЪ IV.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типо-Литографія „Энергія", Загородный, 17.
1906.

СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ

В. В. СТАСОВА.

ТОМЪ IV.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типо-Литографія „Энергія“, Загород[illegible]
1906.



Могучему, дорогому Владимиру Васильевичу
Стасову.
На память о старожиловских днях,
парижских лаврах и прочих торжествах
и славах. 15-го июн., 1903 г. И. Репин

СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ

В. В. СТАСОВА.

ТОМЪ IV.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типо-Литографія „Энергія“, Загородный, 17.
1906.





Могучему, дорогому Владимиру Васильевичу Стасову.
На память о старожиловских [illegible], парголовских [illegible] и прочих торжествах и славах. 15-го июля, 1903 г. И. Репин

СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ

В. В. СТАСОВА.

ТОМЪ IV.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типо-Литографія „Энергія“, Загородный, 17.
1906.





Stasov, V.V.

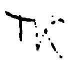
СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ

В. В. СТАСОВА.

ТОМЪ IV.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
...ія „Энергія“, Загородный, 17.
1906.



Изданіе сочиненій В. В. Стасова началось въ 1894 году. Въ этомъ году вышли въ свѣтъ первые три тома, заключающіе въ себѣ статьи и изслѣдованія В. В. Стасова, написанныя въ продолженіе періода съ 1847 г. по 1886 г. включительно. Эти книги были изданы собраніемъ многихъ русскихъ художниковъ и почитателей В. В. Стасова.

Спустя 11 лѣтъ, въ 1905 году, другая группа людей, симпатизирующихъ писаніямъ В. В. Стасова, рѣшила продолжать изданіе полнаго собранія сочиненій его и приступила къ изданію IV-го тома.

Признано было необходимымъ начать печатаніе новаго тома съ воспроизведенія одного большого труда В. В. Стасова, который хотя и былъ уже однажды напечатанъ, какъ и всѣ предыдущія статьи и изслѣдованія автора, но подвергся совершенно исключительной, печальной участи. Рядъ статей подъ названіемъ «Искусство въ XIX вѣкѣ», печатавшійся въ «Нивѣ» 1901 года, претерпѣлъ огромныя урѣзыки. Редакція «Нивы» совершенно правильно и удовлетворительно отпечатала, во всей его полнотѣ, текстъ автора въ отдѣлахъ, посвященныхъ «Архитектурѣ» и «Скульптурѣ», но что касается остальныхъ двухъ отдѣловъ: «Живопись» и «Музыка», то она, «за недостаткомъ мѣста и времени», распорядилась выпустить вонъ, не предваривъ о томъ автора, цѣлую массу текста. Такъ, напримѣръ, въ отдѣлѣ о живописи, были выпущены, отъ первой и до послѣдней строки, всѣ страницы труда, посвященныя школамъ: итальянской, испанской, голландской, бельгійской, датской, шведской, норвежской и сѣверо-американской. Въ отдѣлѣ же «Му-

зыка» произведены были громадные выпуски цѣлыхъ страницъ. Правда, отъ редакціи «Нивы» было потомъ заявлено автору, что весь выпущенный вонъ текстъ можетъ быть возстановленъ впослѣдствіи, при имѣющемся въ виду напечатаніи всего труда «Искусство въ XIX вѣкѣ». Однако, это «впослѣдствіи» никогда не пришло, и та часть публики, которая читала то, что было издано въ «Нивѣ», имѣетъ до сихъ поръ совершенно невѣрное понятіе объ изслѣдованіи В. В. Стасова. Поэтому, издатели IV тома нашли необходимымъ возстановить въ своемъ изданіи, ранѣе всего остальнаго текста, ту работу В. В. Стасова, которая испытала самую печальную участь изъ всего, написаннаго когда-нибудь этимъ авторомъ.

Редакція.

ИСКУССТВО

XIX ВѢКА.

Графу Льву Николаевичу Толстому.

Графъ Левъ Николаевичъ. Съ самаго появленія въ свѣтъ вашей книги «Что такое искусство», я ревностно изучаю ее и не перестаю ею восхищаться, почти во всемъ. Мнѣ кажется, она водворяетъ новую эру въ искусствѣ, потому что съ необыкновенною глубиной и силой выполняетъ главную задачу художественныхъ книгъ въ наше время: разглядѣть и выставить на всеобщій видъ ту массу предразсудковъ и фальшивыхъ мнѣній, которые долгими столѣтіями накопились надъ искусствомъ и держатъ его иногда въ тяжкихъ цѣпяхъ. Рѣшаясь теперь напечатать и мои соображенія по этому дѣлу, я считаю себя счастливымъ, что вы позволили мнѣ посвятить вамъ мой трудъ, быть можетъ, въ иныхъ пунктахъ соприкасающійся съ вашимъ.

Владиміръ Стасовъ.

Архитектура.

1.

По моему мнѣнію, изъ всѣхъ искусствъ, прославившихъ XIX вѣкъ, наибольшихъ результатовъ достигли — архитектура и музыка. И это потому, что въ области этихъ двухъ искусствъ всего болѣе побѣждено, въ наше время, предразсудковъ, привычекъ и преданій. Конечно, далеко не всѣ еще тормазы сброшены здѣсь со своихъ высокихъ и великихъ пьедесталовъ, и еще много ихъ по-прежнему прочно осталось на своемъ посту, но уже не мало сдѣлано для того, чтобы ихъ уменьшить и опустить, а впослѣдствіи можетъ быть и совсѣмъ погубить. Такой походъ уже очень много значитъ, и даетъ яркій колоритъ тому вѣку, когда онъ случился.

Про музыку и другія искусства я буду говорить ниже, а теперь начну свои замѣтки съ архитектуры.

Относительно архитектуры, XIX вѣкъ представляется раздѣленнымъ на двѣ половины: одна занимаетъ первое полустолѣтіе, другая —второе полустолѣтіе. Впродолженіе перваго, Европа не хотѣла знать никакой народности въ архитектурѣ, и была только космополитична, во второй—она съ горячностью и любовью обратилась именно къ народности въ искусствѣ. Впродолженіе перваго періода, Европа возводила все, что ей нужно было по части архитектуры, по прежнему образцу,—она продолжала осуществлять идеи и понятія своего непосредственнаго предшественника, своего отца, XVIII столѣтія. Что *тогда* творили по части архитектуры, то дѣлала Европа и *теперь*, лишь съ кое-какими измѣненіями и поправками. Восемнадцатый вѣкъ былъ убѣжденъ, что нѣтъ и не должно быть никакой другой архитектуры, кромѣ той, которая народилась въ Европѣ начиная съ XVI вѣка, времени такъ-называемаго «Возрожденія». Уже одно это имя—«Возрожденіе»—достаточно показываетъ, какія были понятія. «Возрожденіе»—значитъ, передъ нимъ что̀ было? Что-то худое, негодное, почти равное самой смерти. Что-то такое, чего не должно быть, отъ чего надо избавиться, а когда избавились, то наступитъ для всѣхъ, вмѣсто мрака и сумерекъ — свѣтъ великій, счастіе и радость. Жизнь опять—дескать пролилась по мертвымъ жиламъ.

Но въ чемъ же состоялъ этотъ великій свѣтъ и эта торжественная радость, эта вновь заблиставшая жизнь? Въ томъ, что послѣ долгаго странствованія по голой и сухой пустынѣ, родъ человѣческій вдругъ подошелъ къ неожиданному цвѣтущему оазису, и обрѣлъ тамъ благодатный, свѣжій источникъ. Этотъ источникъ былъ— античность и классицизмъ. И европейское человѣчество стало изъ этого источника жадно черпать и пить.

И оно было, безъ сомнѣнія, во многомъ тутъ право. Великіе люди, великія мысли и занятія, и великія формы древности были одно время слишкомъ позабыты и затоптаны въ грязь у Европы, а это было, конечно, совсѣмъ нехорошо, совсѣмъ негодно. Слѣдовало наверстать прежнее, надо было воротить въ свои руки утраченныя на время сокровища. И въ этомъ смыслѣ принялись работать и отрывать изъ сугробовъ песка и пепла, лучшіе, великодушнѣйшіе и интеллигентнѣйшіе люди конца XV и начала XVI вѣка. Они много сдѣлали для возвышенія и просвѣтленія современнаго рода человѣческаго, особливо среди тогдашнихъ нескончаемыхъ дракъ, войнъ, насилій и дикости, и ихъ за это прозвали «гуманистами». Но, какъ случалось нерѣдко со многими почитателями и открывателями, они перешли мѣру и привили человѣчеству болѣзнь, вовсе не желательную: фетишизмъ къ античности. Однако же Александръ Македонскій, хотя и великій былъ герой, но зачѣмъ же стулья-то было ломать? А стульевъ изрядно-таки поломало «Возрожденіе», да еще стульевъ хорошихъ. Оно поломало (я говорю только про искусство) — національность, самобытность, самостоятельность, оно принизило вѣру въ свое собственное творчество, оно пріучило глядѣть въ какую-то даль, выдуманную или чуждую, не вѣрить въ собственное творчество, смотрѣть на него съ презрѣніемъ.

2.

Были раньше времена, когда на всемъ земномъ шарѣ существовала, во всякой странѣ, своя особенная своеобразная архитектура: національная, соотвѣтствующая землѣ, климату, народнымъ потребностямъ, наслѣдственности, преданіямъ, вкусамъ и симпатіямъ. Была на свѣтѣ народная архитектура египетская, индійская, китайская, персидская, греческая, римская и множество новоевропейскихъ. Но вдругъ это перемѣнилось. И ученые, и художники, и публика вздумали, что «не надо» разныхъ архитектуръ, довольно и одной, но такой, которая одна правовѣрная, и отвѣчаетъ за все. Это привело художество Европы въ состояніе той собаки, которая шла черезъ мостикъ съ кускомъ мяса въ зубахъ, и которая взяла да и выпустила изо рта этотъ кусокъ, чтобъ схватить тѣнь. Развѣ Пареено-

ны, Колизеи и Тезеевы храмы были не «тѣнь» для новой Европы? Уже давно и Юпитеры, Геркулесы, и Юноны ушли со сцены, уже давно люди бросили производить публично, для потѣхи, передъ ста тысячными массами, бойню людей и звѣрей, уже давно прежніе идолы и герои сдѣлались праздной сказкой, а все-таки услужливые, доброжелательные, но часто близорукіе учителя пробовали просвѣщать своихъ современниковъ въ томъ смыслѣ, что свои дома, храмы, палаты и дворцы они должны возводить именно въ томъ самомъ образѣ и видѣ, какъ то дѣлали старинные люди двѣ и три тысячи лѣтъ тому назадъ, и какъ училъ новооткрытый тогда Витрувій. Никто не чувствовалъ всей фальши такихъ идей; напротивъ, всѣ съ восторгомъ принимали ихъ и искали средствъ поскорѣе отдѣлаться отъ самихъ себя, стать чѣмъ-то другимъ. Это несчастіе, къ вѣчному сожалѣнію, удалось.

Первые начали это дѣло—итальянцы. Ихъ страна была наполнена постройками римскаго времени и вкуса, итальянцы считали себя, съ особенною гордостью, словно сторожами и охранителями при нихъ; отъ этого у нихъ въ головѣ возникла идея возобновить эту священную древность и теперь. Великій техникъ и даровитый создатель новаго европейскаго «Купола», Брунелески, отъ всей души принялся водворять архитектурный «гуманизмъ», началъ прививать на плечи новой Италіи — «старые ордера», громоздить дорическія колонны, іоническія и коринѳскія капители, фронтоны, арки, триглифы и прочій классическій матеріалъ. Антикъ торжествовалъ, но Европа заболѣвала худою прилипчивою болѣзнью. Латинская раса нанесла тутъ страшный ударъ прочимъ расамъ. Сначала національные элементы пробовали противиться, предъявляли свои права, но скоро «мода» все затопила. «Какое сопротивленіе было возможно, говорятъ нынѣшніе историки архитектуры, Палюстръ и другіе, когда итальянскому нашествію покровительствовали и власть королевская, и опьяненіе придворныхъ, магнатовъ, духовенства. Никто не хотѣлъ ничего другого кромѣ греческаго и римскаго, даже самый языкъ (въ разныхъ краяхъ Европы) нагружался безчисленными изреченіями римскими и греческими, и впадалъ въ педантство...» Еслибъ спросить, не только что римлянина или грека, но даже египтянина, индійца, или другого древняго человѣка: «А на что у тебя, тамъ на зданіи, вотъ эти тритоны и химеры, сфинксы, буcы, триглифы, аканеы, бубны, цвѣты и вѣнки, эти чаши и топоры, эти треножники и статуи — онъ тотчасъ-бы разсказалъ, что такое для нихъ всѣ эти вещи значатъ, и какъ онѣ имъ понятны и нужны въ религіозномъ, житейскомъ и общественномъ отношеніи. Для него былъ тутъ доступенъ и значителенъ каждый листикъ и каждая черточка. Точно такъ было и со средневѣковымъ человѣкомъ. Еслибъ кто-нибудь спросилъ его,

что значатъ всѣ эти чудовища, звѣри и птицы, узлы и листья, маски и человѣчьи фигуры, деревца и вѣточки, переплетенные ремни и сѣтки, на его романскомъ или готическомъ соборѣ, онъ тотчасъ бы разсказалъ и объяснилъ все это. Какъ у того древняго человѣка, такъ и у этого средневѣковаго, всѣ предметы на соборѣ и храмѣ были ясны, извѣстны и понятны, нужны и дороги, въ религіозномъ, житейскомъ и общественномъ отношеніи. Чтобъ понимать, ему не надо было ни въ какую книгу смотрѣть, никого разспрашивать. Но для насъ, нынѣшнихъ людей, что могутъ значить всѣ эти предметы? Ровно ничего. Это все только поблекшіе цвѣты стараго альбома, выдохшіеся и вылинявшіе, это все какія-то шарады, которыя надо растолковывать, школьные условные знаки, не шевелящіе ничьего воображенія, ничьей мысли, нѣчто праздное и ненужное. Но мода повелѣвала, и Европа безумствовала.

Конечно, никакъ нельзя сказать, чтобъ въ архитектурныхъ произведеніяхъ Европы за цѣлыхъ три столѣтія (начиная съ Ренесанса) не проявлялось никакихъ хорошихъ, замѣчательныхъ, привлекательныхъ качествъ. Напротивъ, ихъ проявлялось, въ иныхъ случаяхъ, очень много. Дарованія человѣка та̀къ велики, та̀къ могучи, та̀къ гибки, что всегда способны изогнуться, переворотиться и перелицоваться на сто разныхъ ладовъ, способны произвести на свѣтъ что-то такое, гдѣ есть и красивость, и интересъ, и способность завладѣть зрителемъ, несмотря на то, что основа и сущность дѣла, быть можетъ, негодны, фальшивы, или даже вредны. Такъ ловкій, оборотливый поваръ способенъ сдѣлать очень пріятное для рта и нёба кушанье изъ мяса, масла, рыбы и овощей худыхъ, порчённыхъ, гнилыхъ. Сто́итъ ему прибавить только побольше ловкой приправы, кухонныхъ прикрасъ,—и языкъ и вкусъ будутъ навѣрное обмануты, и вредъ здоровью нанесенъ. Точно такъ было съ архитектурой Ренесанса. Во многихъ его созданіяхъ нельзя не видѣть, иногда, и многообразное изящество, и мастерство работы, и нѣкоторый талантъ, но матеріалъ, изъ чего творились эти созданія, былъ негоденъ, неразуменъ, фальшивъ, совершенно противорѣчилъ и эпохѣ, и людямъ, и жизни. Архитектурныя созданія были фальшивы и зловредны, потому что отвали европейскіе народы отъ того, что имъ было нужно и свойственно, и пріучали ихъ не думать, не разсуждать о своихъ настоящихъ потребностяхъ, и приносить все въ жертву чужимъ людямъ, чужимъ потребностямъ, изобрѣтеніямъ и вкусамъ. Во имя худо, лишь поверхностно знаемой античности, во имя боготворимаго „гуманизма“ и „просвѣщенія“, художники XVI вѣка принялись наполнять Европу архитектурой несвойственной ни времени, ни землѣ, ни народу, значитъ—архитектурой ненужной.

3.

И вотъ, сначала прошла по всѣмъ странамъ европейскаго міра полоса архитектуры блестящей, изящной, но по преимуществу нарядной, и потому носящей названіе Ренесанса. Это была архитектура дворцовъ, великолѣпныхъ палатъ и виллъ, архитектура королевская, папская и кардинальская, и это въ такой степени, что даже и всѣ церкви и монастыри того времени строились въ этомъ самомъ стилѣ и вкусѣ. Таковъ, напр., прославленный выше всякой мѣры соборъ св. Петра въ Римѣ, и всѣ безчисленныя его подражанія во Франціи, Италіи, Испаніи, Португаліи, Германіи, Нидерландахъ; таковъ же, столько же прославленный за красоту монастырь въ Павіи (Certosa di Pavia) и всѣ его подражанія, иногда очень красивыя во всѣхъ странахъ. Что въ нихъ было религіознаго, церковнаго, монастырскаго? Все только элегантный нарядъ, пышный орнаментъ, бальная роскошь, цвѣточное, раковинное, и всякое другое украшеніе, и это гдѣ же? Въ соборѣ, въ храмѣ той религіи, которая проповѣдуетъ бѣдность, отреченіе, умѣренность и скромность,—въ монастырѣ котораго назначеніе прежде всего — чуждаться благъ, утѣхъ и излишествъ міра, суровость и стоическая простота жизни; въ больницѣ, гдѣ всѣ стѣны наполнены стенаніями и безпредѣльными муками. И такими-то зданіями, совсѣмъ лишенными разсудка, мотовскими, но красивыми, наполнилась вдругъ вся Европа. Она заразилась милліонами античныхъ колоннъ, портиковъ, арокъ и карнизовъ, всѣмъ архитектурнымъ арсеналомъ и прихотью римской древности, чуждыми новой жизни, исторіи и потребностямъ. Теперь все стало дѣлаться для вида, для внѣшности; прежде, въ эпоху настоящей народной европейской архитектуры было другое. „Безпощадная мода, говоритъ Фуркò, требуетъ теперь, чтобъ все было единообразно, отвлеченно. Въ прежнія времена, жилища соображались съ потребностями жильца; но въ эпоху Возрожденія оно возводится всего болѣе *для красоты улицы*... Дома получаютъ какой-то праздничный видъ, полны улыбающейся физіономіи. Архитектура болѣе и думать не хочетъ о томъ, чтобъ логично выражать, въ наружной внѣшности, внутреннее расположеніе дома. Нѣтъ болѣе пристроекъ, гдѣ помѣщаются лѣстницы, внѣ пространства залъ; нѣтъ болѣе навѣсовъ для защиты стѣнъ, нѣтъ болѣе оконъ разной величины, выражавшихъ на фасадѣ распредѣленіе комнатъ, наконецъ, нѣтъ болѣе ничего того, что выражало бы во внѣшности характеръ внутренняго содержанія...“ L'Art à l'exposition Universelle de 1900 texte de M. M. Louis de Feourcaud. Все единообразно. Но неужели такая архитектура и въ самомъ дѣлѣ соотвѣтствовала своему времени и служила ему выраженіемъ—кàкъ увѣряли и увѣряютъ разные многодумные ученые. Неужели въ Европѣ XIV вѣка

только и жили, что короли, папы кардиналы, богачи и магнаты, существовали только ихъ капризы, вкусы и затѣи? А Лютеръ, а реформація, а громадная масса новыхъ людей, самаго разнообразнаго склада и интеллекта, изъ которыхъ одни стояли, конечно, *ниже* потентатовъ, владыкъ и наслаждающейся аристократіи—темный народъ, стоящій низко, по части условной, искуственной культуры, но высоко по здоровому народному чувству,—а другіе—гораздо *выше* ихъ (люди начинающейся мысли, науки, знанія и самоуглубленія). На что могла и тѣмъ и другимъ годиться выдуманная, сочиненная новая архитектура? Въ какой степени эта роскошная, мотовская архитектура соотвѣтствовала ихъ вкусамъ и потребностямъ? Ни въ какой, конечно, она имъ не годилась, а выносить ее все-таки надо было. Не существовало тогда на свѣтѣ никакой другой архитектуры.

Потомъ наступила вторая эпоха Ренесанса, прозванная эпохой „барокко", съ формами будто бы грандіозными, но въ сущности только вычурными до противности, страшно преувеличенными и исковерканными, на тысячу ладовъ, такими итальянцами, какъ капризникъ Бернини и его послѣдователи. Ихъ архитектура была опять-таки архитектурой только для горсточки аристократовъ, жившихъ себѣ всласть и ни о чемъ не безпокоившихся. Но остальной людъ тогдашній былъ совсѣмъ другой: онъ начиналъ свѣтло и здорово смотрѣть на жизнь и міръ, подъ вліяніемъ англичанъ, Бэконовъ, Гоббесовъ, Локковъ и ихъ учениковъ въ Европѣ. Нѣтъ, архитектура „барокко" годилась опять-таки только для баръ и высшихъ пластовъ общеста, и ни единой черточкой неспособна была служить художественнымъ и интеллектуальнымъ потребностямъ обоихъ крайнихъ слоевъ общества: того, что *ниже* барскаго, и того, что *выше* его по интеллекту. Оба они только покорялись своему времени, и кое-какъ несли его бремя, его моды, капризы и вздорныя затѣи.

Потомъ еще, пришла эпоха „Рококо", всего болѣе превращавшая архитектуру въ служительницу будуарныхъ вкусовъ, жеманства, и приторной, словно напрысканной духами маркизской изнѣжности: ни единой мужественной черты, ни единаго здороваго помысла тутъ уже не осталось на лицо, все было только кокетливо и конфетно, цвѣточно, сладко, напудрено и любезно нарумянено, какъ тогдашняя графиня и метресса. Неужели подобное искусство способно было удовлетворять и выражать эпоху мужественную, эпоху могучей, разцвѣтшей науки и знанія, пытливой мысли и критики, до всего коснувшейся, въ пору всеобщаго протеста Руссо, Вольтеровъ и Дидро! Ка̀къ мало цвѣточная, кондитерская, разслабленная архитектура пудры и фижмъ, соотвѣтствовала настроенію задавленнаго, замученнаго, одураченнаго высшими сословіями народа и энергическихъ его заступниковъ!

Наконецъ, эпоха французской революціи конца XVIII вѣка и императорства начала XIX, была полна, на словахъ и на бумагѣ, болѣе чѣмъ когда-нибудь, горячаго стремленія къ природѣ, къ естественности, къ простотѣ, къ изученію и воплощенію благороднѣйшей и чистѣйшей древности, но на самомъ дѣлѣ являлась тяжелымъ и сухимъ коверканьемъ новооткрытаго Египта, новоузнанной Греціи, новооткопанной Помпеи. Какъ мало соотвѣтствовали всѣ притворныя, всѣ переряженныя, всѣ педантскія постройки этого времени той жизни, которая неслась тогда бурными потоками по лицу всей Европы, какъ мало онѣ служили тогдашнимъ потребностямъ и настроеніямъ, какъ каррикатурны были алтари и курящіеся треножники въ честь богини Разума, какъ несносны и ненужны всѣ прикидывающіеся античными—церкви, биржи, тріумфальныя арки, гостиныя, дворцы, и министерства, и среди нихъ самъ Наполеонъ, наряженный въ мантію и вѣнецъ древняго римскаго Цезаря! Въ книгахъ, трагедіяхъ и операхъ царствовали заразъ и напыщенный паѳосъ и фальшивая идиллія, въ самой жизни присутствовалъ только безконечный ужасъ на сторонѣ побѣдителей, и безконечное униженіе на сторонѣ побѣжденныхъ,—но архитектура, вопреки жизненной правдѣ, оставалась непоколебимо преданною школьной своей, бездушной и мертвой выучкѣ. Послѣ Наполеона, еще много лѣтъ продолжала царить та же самая сухая и казенная лже-античность, но съ прибавкою эклетическаго, апатичнаго подражанія архитектурамъ XVI, XVII и XVIII вѣковъ. Неужели хороши были эти равнодушныя *копіи* съ *копій?* Неужели онѣ что-нибудь могли значить?

4.

Но около середины XIX столѣнія, всему этому маскараду и притворству пришелъ конецъ. Казалось, имъ никогда и износу не будетъ—такъ прочно они были заложены въ привычки и понятія всѣхъ. Но могучій духъ самостоятельнаго мышленія, критики и протеста противъ предразсудковъ и всего отжившаго, духъ общаго просвѣтленія, еще съ предыдущаго вѣка начавшій завладѣвать умами, коснулся и художества, коснулся и архитектуры. Народилось новое чувство, долго прежде невѣдомое: уваженіе къ народностямъ, къ жизни, правамъ, обычаямъ, творчеству; выдвинулась впередъ мысль, что нѣтъ въ искусствѣ избранныхъ и отверженныхъ, и что творчество всѣхъ народовъ, коль скоро оно самостоятельно, оригинально, и искренно, достойно почтенія, любви и внимательнѣйшаго изученія. Съ конца XVIII вѣка и впродолженіе всего XIX, участились поѣздки людей науки и искусства во всѣ страны міра, какъ въ Азіи, Африкѣ и Америкѣ, такъ и повсюду внутри самой Европы, для открытія,

разсмотрѣнія и изученія памятниковъ народной древности, въ томъ числѣ и архитектурой. Въ теченіе немногихъ десятилѣтій, достигнуты были, въ этомъ направленіи результаты громадные. Изъ безчисленныхъ роскопокъ вдругъ возникли архитектурные, ранѣе совершенно невѣдомые памятники Египта, Индіи, Ассиріи, Малой Азіи, Финикіи, Византіи, изучены были новымъ, свѣжимъ взглядомъ, давно обходимые съ презрѣніемъ и забываемые памятники древне-христіанской, романской, готической и новѣйшей Европы. Какія несмѣтныя массы художественныхъ созданій высокоталантливыхъ, высокооригинальныхъ и своеобразныхъ представились мысли и художественному чувству новаго европейца. Онъ словно отъ долгаго мрачнаго сна просыпался и съ удивленіемъ принимался разсматривать окружавшіе его предметы. Онъ былъ уже не прежній человѣкъ со спеленатымъ умомъ, со скорченнымъ предразсудками понятіемъ. Внутри его груди расцвѣтали новыя симпатіи любви и признательности къ сотворенному прежними поколѣніями. Просыпалось и разросталось тоже и чувство національности. Узкій, оригинальный и слѣпой космополитизмъ, все и всѣхъ приводившій къ одному знаменателю, ненавидѣвшій разнообразіе, презиравшій своеобразность, былъ свергенъ со своего престола. Одна красивость, сама по себѣ взятая, переставала быть высшею, главною цѣлью архитектурныхъ созданій, единственнымъ мѣриломъ ихъ совершенства. Стала требоваться еще характерность и орогинальность, соотвѣтствіе жизни каждаго народа, его обычаямъ и потребностямъ, его родинѣ, землѣ и почвѣ.

Еще съ конца XVIII и начала XIX вѣковъ возникла проповѣдь въ защиту и возвеличеніе національной архитектуры. Гёте въ Германіи (статьи о Страсбургскомъ соборѣ), Вальтеръ-Скоттъ въ Англіи (романы, поэмы, трактаты) горячѣе всѣхъ другихъ вели эту проповѣдь, въ пользу старой національной архитектуры германской и англійской, и ихъ проповѣдь нашла слушателей, послѣдователей и продолжателей. Скоро одинъ за другимъ всѣ европейскіе народы стали обращаться потихоньку и понемножку въ ревностныхъ поклонниковъ своего собственнаго національнаго искусства. Изученіе его духа и особенностей пошло быстрыми, твердыми шагами, углублялось все болѣе и болѣе. Новые взгляды и понятія, были въ послѣднее время блистательно резюмированы въ статьѣ о французскомъ Ренесансѣ одного изъ современныхъ художественныхъ писателей Франціи, Анри д'Арзисъ: „Въ настоящее время выдвинулся вопросъ о томъ, не потеряла-ли Франція болѣе чѣмъ выиграла, при внезапной замѣнѣ средневѣковаго искусства искусствомъ Возрожденія, и не слишкомъ ли дорого заплатила она, утративъ часть лучшихъ художественныхъ качествъ, каковы откровеннось, сила, фантазія ходожника... Мы испытали всю опасность искусственнаго переливанія художественныхъ

соковъ изъ одной цивилизаціи въ другую... Франція, конечно, не мало пріобрѣла отъ притока художественной классичности, но утратила, во многомъ, колоритъ, фантазію, фантастичность, характеръ практической и разумной полезности. Для того, чтобъ порождать плоды здоровые и прочные, искусство, подобно растеніямъ, нуждается только въ сокахъ своей родной почвы. Самая могущественная пища для искусства, это—воображеніе народныхъ массъ, народныя вѣрованія, человѣческое потрясенное чувство. Искусство должно говорить понятнымъ для всѣхъ языкомъ. Тепличное искусство есть только искусство для дилеттантовъ—оно получается посредствомъ прививокъ и посадокъ...“

Вслѣдствіе такихъ новыхъ взглядовъ, искусство Европы съ 30-хъ и 40-хъ годовъ XIX столѣтія начало мало по малу преображаться. Оно опять принялось возвращаться къ національности. Города Европы стали утрачивать свой унылый, однообразный, какъ-бы школьный видъ, по учебнику и, вмѣсто прежней мертвенности, снова стали понемногу представлять живую, смѣлую, цвѣтистую, свѣтлую физіономію, какъ во время творческихъ національныхъ эпохъ. Снова появились на свѣтъ зданія нѣмецкія, французскія, германскія, англійскія, голландскія, шведскія, русскія, давно бывшія въ загонѣ и униженіи, новые ихъ творцы смѣли уже свободно дышать и направлять свой талантъ въ сторону отъ академическаго приказа и запрета. Тщетно прусскіе правители, особенно Фридрихъ Вильгельмъ IV, воспитанные въ духѣ классическаго почтенія, пробовали удержать новую волну и помѣшать ей свободно разливаться по Европѣ; тщетно они, въ 20-хъ, 30 и 40-хъ годахъ столѣтія, дѣлали великія усилія для того, чтобы наградить свою столицу запоздалыми подобіями „чистѣйшей“ (по ихъ понятіямъ), достовѣрнѣйшей греческой архитектуры, тщетно ихъ Шникели строили въ своемъ лжеклассическомъ стилѣ—музеи, дворцы, театры, виллы, дачи и частные дома—эти художники-обезьяны своей позиціи не удержали, и всѣ ихъ постройки скоро стали у всѣхъ считаться только устарѣлыми, напрасными тормозами искусства. Уже гораздо выше стояли и больше значили усилія архитектурнаго аматёра, Людвига Баварскаго, желавшаго превратить Мюнхенъ въ Аѳины вообще, а въ частности—въ архитектурную хрестоматію, представлявшую на улицахъ столицы, при помощи послушныхъ архитекторовъ-педантовъ, Кленце, Гертнера, Цибланда и другихъ, образчики и древней классической, и ново-европейской христіанской архитектуры (Пропилеи, тріумфальныя арки, базилики, византійскія, романскія, готическія и ново-итальянскія зданія)—но эта безцвѣтная всеядность, эти легкомысленныя, дилеттантскія пробы были блѣдны, безсильны, безхарактерны, и ничуть не пошли Европѣ въ прокъ. Отъ нихъ ничего въ результатѣ не осталось, кромѣ сожалѣнія у новаго чело-

ловѣка о капризно потраченныхъ народныхъ деньгахъ. Европа была уже занята болѣе важнымъ и серьезнымъ предпріятіемъ—настоящее свое дѣло дѣлать.

Она уяснила себѣ непригодность (въ интеллектуальномъ отношеніи) классической и подражательно-классической архитектуры для нашего вѣка, и стремилась замѣнить ее своею собственною, національною. И то, и другое достигалось ею не безъ сопротивленія, не безъ ожесточенныхъ сраженій. Однимъ изъ отважнѣйшихъ ея бойцовъ являлся знаменитый французскій архитекторъ и археологъ Віолле-ле-Дюкъ. Подобно многимъ другимъ европейскимъ товарищамъ своимъ, онъ адресовался къ предполагаемымъ людямъ „Возрожденія" съ такими рѣчами: „Вы тамъ какъ ни старайтесь, друзья мои, но вы вовсе не создали ни греческой, ни римской архитектуры, а такую, которая столь-же мало похожа на аѳинскую и римскую, какъ Карлъ IX на Перикла и Августа... Вы пробуете говорить по латыни, но идеи, потребности, выражаемыя болѣе или менѣе изрядно на этой латыни, вовсе не суть идеи и потребности древнихъ людей: это все только „ваши" потребности и идеи. Отъ этого я не придаю такого же значенія, какъ вы, всему этому античному тряпью. Мнѣ какъ-то странно смотрѣть на древнія постройки, превращенныя, наивнѣйшимъ образомъ, въ постройки вашего времени. Но зачѣмъ-же было не оставаться, по-просту, тѣмъ, чѣмъ вы были по собственной своей натурѣ, и только стараться объ усовершенствованіи вашихъ познаній? Къ чему это младенческое возвращеніе къ формамъ, совершенно не гармонирующимъ съ вашими потребностями и правами? Я нисколько не отрицаю пользы изученія законовъ, литературы, искусства древняго міра—этимъ добромъ слѣдуетъ пользоваться, но не для замѣны имъ своего, а для увеличенія этого послѣдняго". И Віолле-ле-Дюкъ приводилъ примѣры забвенія, эпохой Возрожденія, лучшихъ и совершеннѣйшихъ созданій средневѣковой національной архитектуры въ честь римскихъ, классическихъ, несравненно ниже стоявшихъ. (Entretiens sur l'architecture).

Академіи наукъ и художествъ, многіе ученые и художники твердо стояли за свое возлюбленное „Возрожденіе", и съ ними приходилось много и долго сражаться. Однако-же лучшая часть Европы продолжала свое дѣло, и все-таки глубоко изучала свои архитектурные народные памятники, одни изъ нихъ расчищала отъ вѣковыхъ наростовъ, другіе достроивала съ великимъ знаніемъ и умѣньемъ, возстановляля многіе изъ нихъ въ настоящемъ ихъ высоко-художественномъ древнемъ видѣ и національномъ складѣ (французскіе, нѣмецкіе, итальянскіе, англійскіе, нидерландскіе средневѣковые соборы и монастыри, древнія ратуши и всяческія правительственныя зданія), но въ то-же время принималась сооружать и новыя постройки въ своемъ

собственномъ національномъ стилѣ. Но она не повторяла прежняго, а лишь со всею силою, мощью и умѣньемъ продолжала работу прежнихъ поколѣній. Она снова подняла съ пола разорванную и уроненную Возрожденіемъ нитку и стремились закрѣпить и разматывать ее дальше. Европейскіе народы снова возвращались къ настоящему своему художественному языку, столько времени позабытому, снова находили силу прежней рѣчи своей, оригинальность прежняго своего выраженія.

Такихъ созданій, во второй половинѣ XIX вѣка, явилось въ Европѣ не мало. Но одни изъ самыхъ блестящихъ примѣровъ новаго настроенія на нашемъ вѣку, это новый лондонскій „Парламентъ", новые лондонскіе „Суды", новый лондонскій „Музей естественной исторіи", всѣ три въ стиляхъ разныхъ эпохъ, но все истинно-англійскихъ и народныхъ. Особенно замѣчателенъ грандіозный естественно-историческій музей, оригинальный и совершенно необычайный по всей своей внѣшности; онъ вездѣ, даже по протяженію стѣнъ наполненъ, снаружи и внутри зданія, изображеніями предметовъ естественно-историческихъ, животныхъ и растеній, и съ величавой въ громадной входной залѣ статуей Дарвина, какъ геніальнаго почината новаго періода въ изученіи природы.

Вообще говоря, одну изъ самыхъ главныхъ ролей въ архитектурномъ дѣлѣ трехъ послѣднихъ столѣтій, начиная съ XVI, играла постоянно—Англія. Она всѣхъ позже въ Европѣ, и очень неохотно, приняла формы Возрожденія для архитектуры — такъ твердо, такъ прочно и такъ упрямо держалась она своихъ національныхъ элементовъ. Еще и раньше Возрожденія, въ эпоху романской и готической архитектуры, она совершенно по-своему приступала къ этимъ общеевропейскимъ, часто геніальнымъ во Франціи и Германіи, формамъ, и придавала имъ постоянно свою особенную, талантливую, мощную и оригинальную физіономію. Впослѣдствіи, когда во всей Европѣ царствовала архитектура Возрожденія, она въ pendant къ ней создала еще новый, свой особенный стиль, тотъ, что называется „Елизаветинскимъ стилемъ". Позже, во времена европейскаго періода „барокко", Англія опять-таки не хотѣла повторять Европу, и опять-таки создавала нѣчто свое, сообразно съ особенностями своей земли, почвы, народной жизни и нравовъ. Лишь школьное академическое воспитаніе многихъ англійскихъ архитекторовъ XVII и XVIII вѣковъ, и зараженіе ихъ европейскими понятіями и вкусами, во время ихъ путешествій и ученія въ Италіи и Франціи, повліяли наконецъ самымъ неблагопріятнымъ,—такъ сказать, развращающимъ образомъ, на англійскую архитектуру, и въ значительной степени затормозили ея самостоятельность. Лондонъ и разные англійскіе города наполнились теперь постройками въ такомъ точно стилѣ, въ какомъ онѣ появля-

лись въ Европѣ. Оно и понятно: если Англія приняла, однажды наконецъ, и французскій кафтанъ, и французскій парикъ, и пудру и фижмы, то какъ-же ей было не принять, наконецъ, и общеевропейской, безродинной, космополитической архитектуры? У нея, въ XVII вѣкѣ, пошли свои соборы св. Павла (въ pendant къ св. Петру въ Римѣ), множество другихъ, подобныхъ-же безцвѣтныхъ, безхарактерныхъ церквей, дворцовъ, палатъ, присутственныхъ мѣстъ и. т. д. Что дѣлать? Сила солому ломитъ, а какая сила можетъ оказаться сильнѣе „моды“ и „подражательности?“ Однако, даже и послѣ всего этого, Англія, одна изъ самыхъ раннихъ и рѣшительныхъ, обратилась снова къ элементамъ своимъ, особеннымъ, въ томъ числѣ и по части архитектуры. Это всего характернѣе выразилось въ формѣ англійскихъ „коттеджей“, деревенскихъ домиковъ, виллъ. На нихъ смотрятъ, обыкновенно, довольно небрежно и поверхностно, не придаютъ имъ особенной важности и значенія, но по сущности дѣла ихъ значеніе очень велико. Они сохранили коренной характеръ разума и потребности; они не хотятъ знать школьныхъ правилъ и академическихъ преданій, и не измѣнили своей задачи вопреки европейскимъ архитектурнымъ привычкамъ. Англійскій народъ какъ будто говорилъ: „Стройте тамъ себѣ, вы всѣ вельможи и короли, банкиры и богачи, что хотите и какъ хотите, что вамъ ни вздумается, дворцы и чертоги, по чужимъ европейскимъ модамъ, а у насъ есть что-то свое, въ самомъ дѣлѣ нужное, и мы отъ него не отступимся ни за что“.

Англичанинъ былъ всегда наполненъ такимъ чувствомъ „домашности“, которое врядъ-ли гдѣ еще существовало. Всѣ архитектуры міра представляютъ много образцовъ величія, пышности, роскоши, красоты, но все это въ большинствѣ случаевъ — для нѣсколькихъ исключительныхъ классовъ и верхушекъ: средніе и низшіе классы всегда прозябали въ своихъ домахъ и домишкахъ какъ могли, о нихъ всегда мало было заботы. Англичанинъ, напротивъ, считалъ свой домъ—своимъ настоящимъ мѣстомъ жительства, и издревле хотѣлъ жить въ немъ удобно, хорошо, уютно и пріятно. Ни дворцы, ни крѣпости этого не давали, да ему не было до нихъ и дѣла. Онъ туда мало навѣдывался. Онъ собственный домъ называлъ своею „крѣпостью“, и эта крѣпость существовала на свѣтѣ вовсе не на показъ, а на пользу ему самому и его семейству. То, что зовется „комфортомъ“ въ жизни, создано по преимуществу англичаниномъ и уже только отъ него стало понемногу (и очень поздно) переходить къ остальнымъ людямъ въ Европѣ. Идеей „комфорта“ наполнена уже и вся городская квартира англичанина, но еще болѣе и сильнѣе—его коттеджъ или вилла. Коттеджъ-вилла стоитъ не среди вытянутыхъ въ одну ниточку улицъ, и даже не въ сосѣдствѣ и не среди скверовъ, назначенныхъ на то, чтобъ напоминать городскому жителю природу.

Коттеджъ или вилла прямо стоятъ среди природы, далекой отъ искусственныхъ, вычурныхъ и исканныхъ руками человѣческими европейскихъ парковъ и садовъ. Коттеджъ окруженъ неправильностями и случайностями рощи, сада—и самъ тоже состоитъ весь изъ неправильностей и случайностей. Чего требуетъ жизнь и ея разумный „комфортъ", то и даетъ англійскій коттеджъ и вилла. Помимо всякихъ школьныхъ и традиціонныхъ правильностей, коттеджъ и вилла прорубаютъ дверь или окно не тамъ, гдѣ того требуетъ изящество фасада, рисунокъ, а то выше, то ниже, гдѣ случится, гдѣ того требуютъ сама жизнь, условія домашняго удобства, надобности семейства. Никакихъ колоннъ, карнизовъ и фронтоновъ Ренесанса, никакого остального наслѣдственнаго лже-классическаго скарба. Если надобенъ балконъ, какая-нибудь прибавка и пристройка вбокъ, въ сторону, вверхъ, ее становятъ смѣло и просто, не справляясь о правильности и симметріи—и въ результатѣ получается не одно только удобство и покой, но и—своеобрезная красивость, неприготовленная живописность. И этотъ принципъ, основанный на разумѣ — мало по малу одержалъ верхъ повсюду, не только въ Англіи, но и въ остальной Европѣ. Англія дала Европѣ разумный, англійскій садъ, полный простоты и естественности, вмѣсто прежнихъ жеманныхъ, напыщенныхъ версальскихъ садовъ Людовика XIV, коверкающихъ и урѣзывающихъ природу. Англія дала Европѣ новый костюмъ, пиджаки и круглый цилиндръ, вмѣсто кафтана и треугольной шляпы XVI, XVII XVIII вѣковъ; Англія уничтожила косы мужчинъ, фижмы, румяна и саженныя прически женщинъ. Англія дала всѣ новыя жизненныя привычки, она упростила и „объестествила" большинство предметовъ домашняго употребленія и обихода, она создала лучшій и разумнѣйшій экипажъ въ мірѣ—коляску на двухъ колесахъ, съ кучеромъ позади; она научила смотрѣть безъ жеманства на англійскій „кабинетъ" и придать ему видъ столько-же свѣтлый, здоровый и разумный, какъ у всѣхъ прочихъ жилыхъ комнатъ; она научила дѣлать спальни съ кроватями безъ старинныхъ вредныхъ занавѣсокъ и гардинъ, она научила, для здоровья избѣгать корридоровъ, темныхъ угловъ и закоулковъ,—наконецъ отъ этого-то, какъ разультатъ и выводъ всего новаго образа мыслей, явился здоровый, уютный домъ и помѣщеніе въ городѣ, а еще въ болѣе характерной и изящной формѣ—за городомъ. Мало по малу, правильная, разумная идея стала переходить и къ другимъ народамъ Европы, и вездѣ оказала одно и то-же благодѣтельное дѣйствіе: она начала водвореніе архитектуры простой, естественной, неправильной, лишенной педантства, здоровой и—своеобразно изящной.

Кому случается путешествовать по разнымъ концамъ Европы, или, за невозможностью такихъ путешествій, кто можетъ изучать новую

европейскую архитектуру по фотографическимъ снимкамъ и изданіямъ, неминуемо, мнѣ кажется, придетъ къ заключенію, что все лучшее, что до сихъ поръ сдѣлано новою Европою XIX вѣка, по части архитектуры, все, что въ самомъ дѣлѣ заслуживаетъ серьезнѣйшаго вниманія, имѣетъ историческое значеніе и указываетъ на широкое будущее развитіе, это—не дворцы и храмы, не министерства и безумно-мотовскіе отели, не противные для эстетическаго чувства и зловредные для здоровья американскіе дома въ 22 этажа, не лже-парадные дома эпохи Наполеона III, или громадины германской императорской эпохи, представляющія лишь тысячныя варіаціи на мотивы старинныхъ заблужденій изъ камня и мрамора, и капризовъ изъ кирпича и гипса, нѣтъ, не все это, а тѣ городскіе дома и домики, а еще болѣе тѣ загородные коттеджи, подгородныя виллы, стоящіе отдѣльно, особнякомъ, самостоятельно, небольшихъ размѣровъ, невысокіе, въ одинъ этажъ, много въ два, дома стоящіе отдѣльно, не примыкая одинъ къ другому, не примыкая ни къ чему, какъ крестьянскія избы,—которые можно встрѣчать теперь внутри или около всѣхъ главныхъ городовъ Европы. Они мало заботятся о „стилѣ“, объ архитектурныхъ правилахъ и преданіяхъ, но много заботятся о необходимости для жизни, о разумности жилья. Именно, крестьянская изба — ихъ идеалъ. Правда, англійскіе городскіе дома, въ первоначальномъ своемъ обликѣ въ XVII и XVIII в. имѣли иногда какой-то суховатый, немножно суровый видъ, отрицали рѣшительно всякую орнаментику, какъ напрасную, и все это создавалось въ томъ-же духѣ и характерѣ, которые царствовали въ протестантскомъ, лютеранскомъ или англійскомъ храмѣ: „ни единой лишней, фривольной черты“, было ихъ девизомъ и лозунгомъ. Первоначальный англійскій городской домъ имѣлъ въ своей мрачной, темнокирпичной наружности, даже нѣчто пуританское. Но загородный „коттеджъ“ или „вилла“ были уже свободнѣе, мягче въ своихъ формахъ, они шли дальше, они не отказывались отъ красоты и изящества, и этимъ опережали „домъ“. Въ созданіяхъ, прежде всего заботящихся о существѣ дѣла, о надобности, о пользѣ, раньше всего высказывается всегда характерность. Красота и оригинальность приходятъ уже потомъ, сами собою, національность—также. Имъ только не надо мѣшать. Всякому человѣку, не исковерканному школой, и не поставленному указкой на ложный рельсъ, слишкомъ естественно быть національнымъ, столько же въ архитектурѣ, какъ и въ языкѣ, которымъ этотъ человѣкъ говоритъ отъ рожденія.

6.

Интересно, что среди общаго движенія, главную роль играли всего болѣе народы сѣверной Европы, не принадлежащіе къ роман-

ской расѣ: англичане, нидерландцы, шведы, норвежцы, датчане и русскіе. Они менѣе другихъ заражены были всегда классическими преданіями, туже и рѣже наклоняли шею подъ ея ярмо, и упорнѣе сохранили, какъ святыню, преданія и формы коренной своей народности по части своей архитектуры. У большинства между ними уцѣлѣли даже, до настоящаго времени, постройки деревянныя, которыя всегда, по преимуществу народны и оригинальны. Безъ сомнѣнія, сюда же принадлежали-бы и германцы (какъ это доказываетъ народная коренная архитектура нѣкоторыхъ германскихъ племенъ средней Европы—швейцарцевъ и тирольцевъ), но внѣшнее принужденіе цѣлаго ряда нѣмецкихъ правителей XVII, XVIII и XIX вѣковъ, ничего не понимавшихъ въ „народности" управляемыхъ ими подданныхъ и не ставившихъ ее даже ни въ грошь, слишкомъ зловредно повліяло на нѣмецкія поколѣнія и слишкомъ настойчиво похлопотало о принятіи въ своемъ загонѣ о прививкѣ чужихъ формъ.

Русскіе были счастливѣе. И это, несмотря на весь гнетъ Петра I. Петръ I былъ, конечно, одинъ изъ величайшихъ и геніальнѣйшихъ государей міра, но онъ ничего не понималъ и не цѣнилъ въ народности, а значитъ и въ искусствѣ, а потому преравнодушно и безъ всякой нужды уничтожалъ всѣ народныя формы. Если Петру I ничего не стоило перерядить цѣлый народъ въ чужой, совершенно негодный для нашей страны и климата костюмъ, если онъ находилъ очень подходящимъ дѣломъ, для сотенъ-тысячъ войска (изъ мужиковъ) и для многихъ тысячъ (изъ средняго сословія) ходить весь свой вѣкъ въ коротенькихъ штанахъ, въ какихъ-то супервестахъ, въ чулкахъ, башмакахъ и треугольныхъ шляпахъ, съ распущенными до плечъ, въ морозъ, волосами, среди нашей зимы, снѣга и льдовъ, то чего-же ему стоило точно также все возможное коверкать въ русскомъ обиходѣ? Онъ вычеркнулъ вонъ русскую архитектуру, величавую, оригинальную, талантливую, и завелъ у насъ, совершенно непригодный для страны и народа архитектурный европеизмъ,—стиль голландскій и нѣмецкій, да къ несчастію еще и самый низкопробный, изъ самой скверной эпохи. Онъ насильно навязывалъ его намъ; преемники его продолжали дѣйствовать по той же системѣ, и всего чаще, для выполненія ея, выписывали иностранцевъ-архитекторовъ, строившихъ русскія церкви на католическій манеръ (да еще манеръ позднѣйшій, времени упадка), и кое-какъ приклеивали чужія формы къ нашимъ потребностямъ. Конечно, иногда къ намъ попадали, случайно, художники истинно талантливые—всѣхъ замѣчательнѣе между ними графъ Растрелли—и всѣ эти господа по своему усмотрѣнію строили у насъ зданія болѣе или менѣе замѣчательныя, въ европейскомъ складѣ. Соборы: Казанскій, Исаакіевскій, Никольскій, Смольный и Царскосельскій дворцовый, многіе дворцы, барскіе дома и

7.

Надо указать здѣсь на одинъ особенный и характерный фактъ. Въ теченіе послѣднихъ четырехъ столѣтій, отъ XVI до XIX, церковная архитектура западной Европы, какъ въ католическихъ, такъ и лютеранскихъ и протестантскихъ церквахъ, постоянно находилась въ великомъ не-авантажѣ. Архитектура „Возрожденія" никогда ничего не создала, сколько-нибудь замѣчательнаго. Начиная отъ соборовъ св. Петра въ Римѣ и св. Павла въ Лондонѣ, и кончая „Обѣтною" церковью въ Вѣнѣ, „Обще-германскимъ" соборомъ на площади Музеевъ въ Берлинѣ, и извѣстными фантастическими издѣліями Наполеона III, церквами св. Августина и св. Троицы въ Парижѣ, всѣ эти зданія не выразили никакого таланта и творчества ихъ авторовъ, ни соотвѣтствія религіознымъ потребностямъ новыхъ народовъ. Они мертвы, сухи, холодны и педантичны. Въ нихъ нѣтъ и тѣни той искренней поэтичности, оригинальной мистичности и красоты, которыми дышали средневѣковые соборы и церкви. Исключеніе составляютъ лишь нѣкоторыя церкви въ національномъ стилѣ, построенныя во второй половинѣ XIX вѣка архитекторами русскими для Россіи, шведскими и норвежскими для Швеціи и Норвегіи, и англійскими для Англіи. Эти церкви ничего не повторяютъ и ничему не подражаютъ, но являются продолженіемъ, иногда дальнѣйшимъ развитіемъ прежняго національнаго коренного творчества. Ихъ немного. Видно, неблагопріятая эпоха.

Въ заключеніе своихъ соображеній о постройкахъ въ стиляхъ національныхъ, я укажу на то, что въ XIX вѣкѣ явилась еще одна новинка: это—постройка еврейскихъ синагогъ. Прежде, ихъ было очень мало; во всей Европѣ ихъ можно было кой-гдѣ встрѣтить лишь въ видѣ рѣдкихъ какихъ-то исключеній, да всегда и строили-то ихъ, долгое время, какъ попало, нелѣпо, безъ всякаго характера и стиля, въ видѣ простыхъ какихъ-то сараевъ. Нынче, напротивъ, въ теченіе XIX столѣтія, синагогъ явилось вдругъ, въ короткое время, больше, чѣмъ прежде въ теченіе цѣлыхъ столѣтій. И имъ стараются придать національный характеръ, на основаніи новыхъ изслѣдованій и изученій еврейской старины. Лучшая, художественнѣйшая и значительнѣйшая—берлинская, въ стилѣ арабско-мавританскомъ, по подобію знаменитой толедской синагоги XIV вѣка. Другія замѣчательныя синагоги—въ Парижѣ, Вѣнѣ, Лейпцигѣ, Висбаденѣ, Флоренціи, Петербургѣ, и нѣсколькихъ другихъ городахъ.

8.

Другая форма архитектуры, вновь созданная XIX вѣкомъ, была постройка изъ желѣза и стекла. До тѣхъ поръ, во всѣ періоды искусства,

стилѣ. Послѣдователями той-же смѣшанной и мало характерной системы возведены: новый московскій Гостинный Дворъ, соч. архитекторомъ Померанцевымъ и другія новѣйшія зданія въ Россіи, способныя нравиться объевропеенным современникамъ, часто вполнѣ потерявшимъ вкусъ къ національности, но глубоко неудовлетворительныя для тѣхъ, кто сохранилъ въ душѣ народный духъ. Однако, вопреки всему этому, народныя старорусскія формы все еще уцѣлѣли и живутъ, подобно русскому языку и русской пѣснѣ, и готовы всякій день и всякій часъ дать свой оригинальный матеріалъ, свою своеобразную форму, складъ и рѣчь новому художнику, истинно-національному. Эти новые результаты талантливости и самостоятельности являются у насъ наравнѣ и въ параллель съ тѣмъ, что творится англичанами, шведами и норвежцами.

Конечно, и у насъ, какъ въ остальной Европѣ, не обошлось безъ сопротивленія со стороны извѣстной доли публики, и „образованнѣйшихъ“ (по-европейски) людей, а также и со стороны художниковъ. Появилось множество протестовъ, заявлялось безчисленое множество разъ ярое негодованіе противъ этого противнаго, нарушающаго всѣ обычныя привычки, національнаго стиля, но далеко не все общество раздѣляло этотъ постыдный образъ мыслей, и русское самостоятельное искусство имѣло возможность проявить себя вопреки вкусамъ многихъ „истинно-образованныхъ“ по художеству и „благомыслящихъ“ по архитектурѣ людей.

Такимъ образомъ, многочисленныя постройки: церкви, дома, дачи, какъ въ наружномъ, такъ и во внутреннемъ своемъ видѣ, стали выражать складъ и мотивы національные. Вся орнаментистика стала складываться изъ фигуръ и всяческихъ подробностей народныхъ; изображенія растеній и животныхъ, цвѣты, вѣтки, плоды, ягоды, птицы и звѣри—всѣ принадлежали нашей родинѣ, были извѣстны и понятны каждому. Залы, спальни, окна и двери, печи, рамы, зеркала и картины, наконецъ даже мебель, посуда, предметы убранства и домашняго обихода, утварь, получили, подъ рукою новаго русскаго художника, форму и обликъ національные, издревле у насъ созданные самимъ народомъ и всѣмъ родственные. Теперь эти формы снова, послѣ долгой смерти, снова по немногу воскресли и стали талантливо рости. Но молодое племя архитекторовъ вовсе не состояло изъ копистовъ и подражателей. Всѣ лучшіе между ними были самобытные созидатели. Они не повторяли, слѣпо, чужое и прежнее, они только продолжали дѣло старшихъ поколѣній. Они творили свое собственное, точно такъ же, какъ художники слова, русскіе поэты и писатели, основывали свое дѣло на матеріалѣ народномъ, на рускомъ языкѣ, а творили все-таки нѣчто собственное свое, далекое отъ космополитства и чужеземности.

7.

Надо указать здѣсь на одинъ особенный и характерный фактъ. Въ теченіе послѣднихъ четырехъ столѣтій, отъ XVI до XIX, церковная архитектура западной Европы, какъ въ католическихъ, такъ и лютеранскихъ и протестантскихъ церквахъ, постоянно находилась въ великомъ не-авантажѣ. Архитектура „Возрожденія" никогда ничего не создала, сколько-нибудь замѣчательнаго. Начиная отъ соборовъ св. Петра въ Римѣ и св. Павла въ Лондонѣ, и кончая „Обѣтною" церковью въ Вѣнѣ, „Обще-германскимъ" соборомъ на площади Музеевъ въ Берлинѣ, и извѣстными фантастическими издѣліями Наполеона III, церквами св. Августина и св. Троицы въ Парижѣ, всѣ эти зданія не выразили никакого таланта и творчества ихъ авторовъ, ни соотвѣтствія религіознымъ потребностямъ новыхъ народовъ. Онѣ мертвы, сухи, холодны и педантичны. Въ нихъ нѣтъ и тѣни той искренней поэтичности, оригинальной мистичности и красоты, которыми дышали средневѣковые соборы и церкви. Исключеніе составляютъ лишь нѣкоторыя церкви въ національномъ стилѣ, построенныя во второй половинѣ XIX вѣка архитекторами русскими для Россіи, шведскими и норвежскими для Швеціи и Норвегіи, и англійскими для Англіи. Эти церкви ничего не повторяютъ и ничему не подражаютъ, но являются продолженіемъ, иногда дальнѣйшимъ развитіемъ прежняго національнаго коренного творчества. Ихъ немного. Видно, неблагопріятая эпоха.

Въ заключеніе своихъ соображеній о постройкахъ въ стиляхъ національныхъ, я укажу на то, что въ XIX вѣкѣ явилась еще одна новинка: это—постройка еврейскихъ синагогъ. Прежде, ихъ было очень мало; во всей Европѣ ихъ можно было кой-гдѣ встрѣтить лишь въ видѣ рѣдкихъ какихъ-то исключеній, да всегда и строили-то ихъ, долгое время, какъ попало, нелѣпо, безъ всякаго характера и стиля, въ видѣ простыхъ какихъ-то сараевъ. Нынче, напротивъ, въ теченіе XIX столѣтія, синагогъ явилось вдругъ, въ короткое время, больше, чѣмъ прежде въ теченіе цѣлыхъ столѣтій. И имъ стараются придать національный характеръ, на основаніи новыхъ изслѣдованій и изученій еврейской старины. Лучшая, художественнѣйшая и значительнѣйшая—берлинская, въ стилѣ арабско-мавританскомъ, по подобію знаменитой толедской синагоги XIV вѣка. Другія замѣчательныя синагоги—въ Парижѣ, Вѣнѣ, Лейпцигѣ, Висбаденѣ, Флоренціи, Петербургѣ, и нѣсколькихъ другихъ городахъ.

8.

Другая форма архитектуры, вновь созданная XIX вѣкомъ, была постройка изъ желѣза и стекла. До тѣхъ поръ, во всѣ періоды искусства,

постройки производились только изъ камня, дерева, кирпича. Теперь къ нимъ прибавилась новая форма—постройка изъ желѣза и стекла. Эта форма явилась совершенно неожиданно и случайно. Невозможно указать съ точной опредѣленностью время появленія каждой изъ всѣхъ архитектурныхъ формъ, существовавшихъ до сихъ поръ на свѣтѣ: романской, готической и др. (не говоря уже о всѣхъ древнихъ), но можно указать, со всею точностью, можно, такъ сказать, даже указать день и часъ, когда явилась на свѣтъ архитектура желѣзно-стеклянная.

Въ числѣ новыхъ, благодѣтельныхъ для всего человѣчества идей, наполнившихъ вдругъ, около 1850 года, всѣ лучшія головы въ Европѣ, была идея о времірныхъ выставкахъ. Она взяла себѣ цѣлью—задачу громадную: сблизить народы, по части творческой дѣятельности ихъ, въ области промышленности и искусства. Вдругъ почувствована была съ великою горячностью и увлеченіемъ, потребность обмѣниваться художественными взглядами, понятіями, созданіями разнообразныхъ народовъ міра, до той поры слишкомъ уединенныхъ другъ отъ друга и даже иной разъ ревниво и завистливо настроенныхъ одинъ въ отношеніи къ другому. Безчисленное множество техническихъ производствъ, способовъ, созданій, утаивалось, пряталось отъ взоровъ; теперь, наперекоръ прежнимъ привычкамъ, и въ противуположность имъ, ощущена была законность и необходимость чего-то совершенно иного: широкаго раскрытія, обнаруженія, пропагандированія во всеобщее извѣстіе всего того, что прежде тщательно скрывалось. Принцъ Альбертъ англійскій, нѣмецъ по рожденію, но впослѣдствіи ставшій настоящимъ англичаниномъ по душѣ и всему настроенію мышленія, предложилъ устроить „всемірную выставку“. Нѣчто подобное было подумано, предложено и даже затѣяно еще за полстолѣтія раньше, въ эпоху великодушныхъ и высокочеловѣческихъ стремленій первой французской революціи, но такъ слабо, такъ нерѣшительно, а главное, такъ несвоевременно въ разныхъ отношеніяхъ, что слова остались словами, мысли мыслями, и никакого осуществленія ихъ въ дѣйствительности—не произошло. Блестящую, великодушную идею скоро забыли. Но около середины XIX вѣка пришло уже настоящее время. Идея созрѣла, и надобность въ ея осуществленія ярко чувствовалась. По старой привычкѣ и по старымъ преданіямъ, люди еще дрались, войны шли своимъ чередомъ, но народы, уже выросшіе и окрѣпшіе въ своемъ самосознанія послѣ варварскихъ и нелѣпыхъ Наполеоновскихъ войнъ, начинали все болѣе и болѣе приходить къ чувству взаимной симпатіи, взаимнаго уваженія, взаимной любви и взаимной помощи. Всемірныя выставки выступили помощницами и распространительницами этихъ идей.

Но для такой выставки, гдѣ должны были явиться, передъ гла-

зами всѣхъ, въ первый разъ на свѣтѣ, образцы творчества и производства всѣхъ народовъ міра, еще небывалаго, потребно было и помѣщеніе небывалое. Такое помѣщеніе, точно будто само собою, мгновенно создалось. Архитекторы разныхъ странъ представили 245 проектовъ для будущаго зданія, но всѣ они были въ старинномъ, академическомъ родѣ, съ арками, колоннами и прочимъ школьнымъ аппаратомъ. Ихъ отвергли. И публика, и художники чувствовали непригодность стараго матеріала. И вотъ тогда-то вдругъ выступилъ впередъ англичанинъ Пакстонъ, съ предложеніемъ какой-то неслыханной и невиданной архитектуры, всей изъ одного желѣза и стекла. Всѣ были поражены; конечно, сопротивленія оказано было много. Все цѣховое архитектурное старье Европы, особливо изъ французскихъ и англійскихъ архитекторовъ, громко и гнѣвно вопило. Они объявляли, что этотъ дерзкій Пакстонъ—вовсе даже не архитекторъ и не художникъ, а просто садовникъ и неучъ, и собирается строить не то величавое зданіе, которое требуется, а какой-то стеклянный колпакъ, оранжерею, а этого позволять нельзя тамъ, гдѣ есть на лицо настоящіе художники и настоящее искусство. Однако же вопли остались воплями, зданіе выставки было съ восторгомъ воздвигнуто, какъ задумалъ и указывалъ „неучъ-садовникъ", и новая архитектура родилась. Она встрѣтила, съ самаго же начала, много себѣ сочувствія въ Англіи уже и потому, что заключала въ себѣ одинъ изъ главныхъ элементовъ старой англійской архитектуры: стремленіе и любовь къ огромнымъ пространствамъ свѣта и цѣлымъ потокамъ солнечнаго освѣщенія. Старые англійскіе соборы и другія громадныя сооруженія особенно отличаются не только громадными окнами, но цѣлыми стеклянными плоскостями во всю стѣну, даже чуть не во весь этажъ.

Скоро эта архитектура разлилась несокрушимымъ потокомъ по всей Европѣ. Не прошло еще и года послѣ выставки, а уже принялись строить по новому въ Ливерпулѣ, Манчестерѣ, Лондонѣ, и другихъ разныхъ мѣстахъ Европы, а потомъ и Нью-Іоркѣ. Желѣзно-стеклянная архитектура сдѣлалась въ короткое время всеобщимъ достояніемъ, вошла въ нравы. Она никого болѣе не удивляетъ и никого болѣе не приводитъ въ негодованіе.

Полъ-столѣтія раньше, въ концѣ XVIII вѣка, ничто подобное не было бы возможно Желѣзное производство не доходило еще тогда до своего нынѣшняго громаднаго развитія и мастерства, и всемірная выставка, будь она въ Парижѣ, помѣстилась бы, въ 1851 году, навѣрное въ какомъ-нибудь каменномъ зданіи прежняго склада, въ размѣрахъ умѣренныхъ, ограниченныхъ, далеко не соотвѣтствующихъ новой широкой, несравненной задачѣ. Вѣдь Франція XVIII вѣка, какъ и вся Европа хотѣла знать только одну староклассическую архитектуру Греціи и Рима, и ново-классическую итальянскую архи-

тектуру времени Возрожденія и папъ, она только о нихъ двухъ и думала, къ нимъ однимъ только горѣла жаждой приблизиться, и не желала знать ничего архитектурнаго кромѣ того, что здѣсь существовало. Но спрашивается, у тѣхъ двухъ эпохъ, какія были самыя огромныя по размѣру зданія? Либо греческій театръ—либо римскій циркъ; римскій колизей—либо соборъ св. Петра. Первый для того, чтобы многотысячная толпа смотрѣла знаменитыя трагедіи, второй, чтобы другая такая же толпа восхищалась, какъ убиваютъ звѣрей и людей, третій—чтобы всѣмъ людямъ можно было слушать евангельское благовѣстіе и наслаждаться театральнымъ парадомъ папскихъ торжествъ—всѣ другія зданія были еще маленькія, потому конечно, что и задачъ большихъ тогда не было. Что существовало самаго важнаго, значительнаго, обширнаго въ жизни древне-народной, происходило на чистомъ воздухѣ, подъ открытымъ небомъ, на площади. Теперь же, во второй половинѣ XIX вѣка, задачи выросли новыя. И вотъ, въ немного лѣтъ создаются на всѣхъ концахъ Европы, для удовлетворенія имъ, необычайныя по громадности, чудесныя по оригинальности, иногда и красотѣ, небывалыя сооруженія.

Таковъ былъ Хрустальный Дворецъ на Сиденгамскомъ холмѣ близъ Лондона, построенный изъ остатковъ выставки 1851 г., и назначенный для всего народа. Онъ соединяетъ теперь подъ своимъ круглящимся въ вышинѣ стекляннымъ сводомъ, среди своихъ желѣзно-стеклянныхъ стѣнъ, колоссальные расцвѣченные красками и золотомъ, архитектурные образцы, въ настоящую величину, всѣхъ значительнѣйшихъ созданій всемірной архитектуры: дворцовъ и храмовъ египетскихъ и ассирійскихъ, греческаго Пареенона, римской Помпеи и арабской Алгамбры, византійскихъ монастырей, готическихъ соборныхъ порталовъ, итальянскихъ и англійскихъ дворцовъ и т. д.

Таковы были, также, поразительные по новости и красотѣ громадныя всенародныя читальни: круглая — въ Лондонскомъ Британскомъ музеѣ (1851); четвероугольная съ тонкими, громадно-высокими, желѣзными колонками — въ Парижѣ (1873); подобныя же, хотя и уступающія имъ въ красотѣ, оригинальныя желѣзно-стеклянныя читальныя залы публичныхъ библіотекъ въ Бостонѣ, Стокгольмѣ и Галле; знаменитый общенародный рынокъ «Halles Centrales» въ Парижѣ, стеклянный домъ художественныхъ выставокъ въ Мюнхенѣ; знаменитая круглая концертная зала «Albert Hall» въ Лондонѣ (1870), на 10,000 человѣкъ, подобная же парадная концертная зала въ Трокадеро (1878) на 5,000 человѣкъ, «Праздничная зала» (Festhalle) въ Цюрихѣ (1872) на 5,300 человѣкъ, «Городская зала» (Stadhalle) въ Майнцѣ; на 4,000 человѣкъ, наконецъ, какъ вѣнецъ всего, «Зала празднествъ» (Salle des fêtes) на всемірной выставкѣ 1900 года въ Парижѣ, на 15,000 человѣкъ и «Палата

машинъ», превзошедшая размѣрами своихъ желѣзныхъ арокъ и площадей все до сихъ поръ извѣстное. Потомъ еще, къ этому же разряду оригинальныхъ построекъ въ новомъ родѣ относятся современные, далѣе колоссальные магазины, занимающіе цѣлые кварталы европейскихъ городовъ, особливо Парижа: «Magasins du Printemps», «Magasins du Bon Marché», Magasins du Louvre» и т. д.; безчисленные дебаркадеры желѣзныхъ дорогъ, одинъ другого колоссальнѣе, величавѣе и изящнѣе, такіе какъ, напримѣръ, лондонскіе Charing-Cross и Great-Western, ганноверскій, франкфуртскій, потсдамскій, фридрихштрасскій и александра-плацскій въ Берлинѣ, и, особенно, позднѣйшій, по времени постройки—антверпенскій (считаемый нынѣ образцомъ самаго счастливаго соединенія формъ громадной желѣзной постройки съ формами художественными); наконецъ, желѣзно-стеклянный ипподромъ, существовавшій въ Парижѣ въ 70-хъ и 80-хъ годахъ: онъ имѣлъ около 40 саженъ длины и 10 вышины, въ немъ могло помѣщаться до 10,000 зрителей, а въ жаркіе лѣтніе дни стеклянная его кровля могла сдвигаться въ сторону, и тогда покоилась на цѣломъ рядѣ высокихъ желѣзныхъ колонокъ, тонкихъ и длинныхъ, какъ колоссальныя ели.

Въ этомъ же духѣ, видѣ и характерѣ проявили несравненную мощь и мастерство созиданія, главныя сооруженія всѣхъ всемірныхъ выставокъ послѣдняго 50-лѣтія: зданіе второй лондонской, 1862 г., съ двумя громадными стеклянными куполами, вмѣсто прежнихъ горизонтальныхъ крышъ первой выставки; зданія всѣхъ пяти послѣдующихъ французскихъ (1855, 1867, 1878, 1889, 1900 гг.), вѣнской 1873 г., трехъ американскихъ (нью-іоркской 1853 г., филадельфійской 1876 г., чикагской 1893 г.), мюнхенской 1854—1858 г., амстердамской 1883 г., антверпенской 1885 г. Послѣдняя парижская, 1900 г., превзошла всѣ прежнія невообразимой громадой размѣровъ и смѣлостью своихъ стеклянныхъ небесъ: «Зала празднествъ» имѣла куполъ шириною въ 40 почти саженъ. Эти созданія представляютъ размѣры необъятные, заключаютъ внутри своихъ необозримыхъ пространствъ массу свѣта, вливающуюся въ зданіе сверху, прямо съ неба сквозь стеклянныя арки, такой шириною словно большая улица, чуть не площадь. Онѣ представляютъ, нерѣдко, чудныя перспективы уходящихъ вдаль галлерей, ярко свѣтящихся какъ стеклянные фонари, наполненные солнечными лучами. Это каждаго поражало всего болѣе на парижской всемірной выставкѣ 1867 года. Она была выстроена въ видѣ элипса, и потому представляла повсюду внутри живописныя круглящіяся галлереи. Живописность и оригинальность новыхъ построекъ была такая, какой не бывало прежде ни у одного изъ самыхъ знаменитыхъ зданій древняго и новаго времени.

Еще одна особая категорія новыхъ желѣзно-стеклянныхъ по-

строекъ существуетъ теперь въ Европѣ. Это—помѣщенія для животныхъ въ зоологическихъ садахъ и акваріумахъ, и оранжереи для растеній. Здѣсь выразились, въ особенномъ блескѣ, забота новой Европы, по великодушному, полному состраданія почину опять-таки англичанъ, не только о людяхъ и ихъ нуждахъ — таковы, напримѣръ, «Cités ouvrières», помѣщенія для рабочихъ,—но даже о нуждахъ и улучшеніи жизни животныхъ и растеній. Въ прежнія времена, и тѣ и другія вели свою печальную, страдальческую жизнь плѣнниковъ и рабовъ—въ такихъ жилищахъ, гдѣ они задыхались отъ малаго мѣста, отъ духоты и всяческихъ стѣсненій. Новые зоологическіе сады, акваріумы и оранжереи взяли себѣ цѣлью — облегчить существованіе животныхъ, птицъ, пресмыкающихся, рыбъ, даже животныхъ всѣхъ самыхъ низшихъ классовъ, а также деревьевъ, растеній, цвѣтовъ,—и это осуществлено въ зданіяхъ громадныхъ размѣровъ, полныхъ свѣта и воздуха, и въ формахъ изящнѣйшей, прежде невиданной красоты. Между созданіями этого рода, главную роль играютъ зоологическіе сады: лондонскій, берлинскій, гамбургскій, кёльнскій, франкфуртскій, парижскій; акваріумы: гамбургскій, сиденгамскій, бирмингамскій, и особенно живописный берлинскій (съ 1867 г.) съ пещерами, скалами и озерами для амфибій, даже животно-растеній; а, наконецъ, тотъ поразительный, болѣе не существующій акваріумъ, парижской всемірной выставки 1879 г., который былъ образованъ громаднымъ стеклянньмъ потолкомъ и боковыми стеклянными стѣнами: онъ былъ весь наполненъ живой морской водой, цѣлымъ лѣсомъ водяныхъ растеній и тысячами животныхъ.

Число зданій этой новой архитектуры все только ростетъ повсюду, и готовитъ глазу нынѣшняго зрителя безчисленныя новыя красоты и поразительности, все новыя наслажденія и неожиданныя картины.

Конечно, нельзя считать всѣ созданія этой архитектуры какимъ-то совершенствомъ, а самый стиль — достигшимъ полнаго и величайшаго развитія. Напротивъ, они способны навлекать, и часто навлекали на себя, много сильныхъ нападокъ, не только со стороны недруговъ, но и преданнѣйшихъ друзей и сочувственниковъ. Какъ въ общемъ, такъ и въ подробностяхъ, очень многое въ созданіяхъ этой архитектуры даже и до сихъ поръ является неудовлетворительнымъ, и требуетъ усовершенствованій. «Сиденгамскій Дворецъ», не взирая на свою грандіозность и оригинальность, слишкомъ напоминаетъ, фасадомъ своимъ, прямоугольный стеклянный футляръ; мюнхенскій Стеклянный Дворецъ—еще и того болѣе. Зданіе парижской всемірной выставки 1867 г. сравнивали постоянно, снаружи, то съ гигантскимъ крабомъ, то съ газовымъ заводомъ, а фасадъ дворца Трокадеро—съ безвкусными каланчами въ испорчен-

номъ арабскомъ стилѣ, со втиснутымъ между ними, словно ущемленнымъ толстымъ брюхомъ, и т. д.; большинство орнаментистики въ этой архитектурѣ многіе признавали, и очень часто, безвкусными и слишкомъ банально-геометрическими, не взирая на всю эмаль и гончарныя украшенія, которыми строители пытались хотя немного удовлетворить глазъ зрителя. Но всѣ такія замѣчанія, иногда даже справедливыя, адресуются только къ недостатку таланта и фантазіи нѣкоторыхъ изъ числа архитекторовъ-строителей, а никакъ не къ сущности и свойствамъ самой архитектуры. Могутъ и должны найтись строители, истинно-талантливые и творческіе, которые дадутъ новый и широкій художественный расцвѣтъ стеклянно-желѣзной архитектурѣ.

9.

Два новые элемента, національность и стройка изъ желѣза и стекла являются самымъ важнымъ изъ всего, представляемаго исторіей архитектуры XIX вѣка. Но нельзя сказать, чтобъ торжество этихъ двухъ элементовъ было уже полное и всенародное. Враговъ у нихъ обоихъ есть повсюду еще немало, и тогда какъ одни люди (иногда очень образованные) нападаютъ съ большимъ одушевленіемъ на народные стили, будто-бы въ настоящее время уже не интересные и выцвѣтшіе, нынѣшнему человѣку уже непригодные, другіе съ не меньшею непріязненностью утверждаютъ, что желѣзно-стеклянный стиль—вовсе не художественный стиль, а только инженерная смѣлая техника, совершенно отрицающая творческую художественность, общепринятую орнаментистику, и дерзко идущая противъ «настоящаго искусства». На этомъ основаніи, существуетъ въ наше время цѣлая туча архитекторовъ въ Европѣ, которые бездушно, апатично продолжаютъ сочинять свои эклектическія постройки, во всевозможныхъ прежнихъ стиляхъ, на самомъ дѣлѣ не думая ни объ одномъ изъ нихъ, не имѣя ни съ однимъ ни малѣйшей душевной, сердечной связи. Имъ столько-же все равно, что ни дѣлать, въ томъ или другомъ родѣ, какъ портному или шляпнику. Банки, биржи, торговые дома, гостинницы, присутственныя мѣста, дворцы, музеи, постоянно все въ болѣе и болѣе являются въ громадныхъ размѣрахъ, постоянно все съ бо̀льшею и бо̀льшею роскошью и мотовствомъ внѣшности, продолжаютъ повсюду рости какъ грибы. Нерѣдко парадность и нарядность внѣшняго впечатлѣнія бываетъ возвышена цвѣтными маіоликами и мозаиками на золотыхъ фонахъ (Вѣна, Берлинъ, Парижъ и др.), но значеніе и характерность ординарной или ничтожной архитектуры отъ того ничуть не выигрываютъ. Они приходятся по вкусу очень многимъ, потому что всего чаще являются на свѣтъ въ давно привычныхъ, банальныхъ формахъ, а таковыя обыкновенно

всего милѣе и любезнѣе для мало образованной толпы; инымъ же художникамъ, лѣнивымъ и мало творческимъ, это и нàруку. Тысячи зданій создаются повсюду въ образѣ и подобіи ренесанса, рококо, барокко, и даже въ формахъ первой имперіи, а иногда и въ перепорченныхъ плохимъ архитекторомъ формахъ романской и готической архитектуры—но все это только подражанія или просто слѣпое копированіе. При безконечномъ изобиліи учебнаго и художественнаго матеріала, слишкомъ легко, нынче, усвоивать себѣ любые архитектурные пріемы и формы, и цѣлыя толпы архитекторовъ творятъ, безъ малѣйшаго затрудненія, свои хладнокровныя ничтожества изъ камня, кирпича, дерева и извести. Таковы были, къ сожалѣнію, и всѣ главныя постройки всемірной парижской выставки 1900 г.—«Большой дворецъ», «Малый дворецъ», мостъ императора Николая II—не представили ни единой новой своеобразной черты, и явились только бездарнымъ повтореніемъ старинныхъ формъ, подробностей и комбинацій. Я исключаю, конечно, стеклянные, громадные своды и крыши ихъ—о нихъ я говорилъ уже раньше.

И такими-то печальными ублюдками началось европейское зодчество XX столѣтія! По счастію, великія заслуги «настоящей» архитектуры ими не могутъ быть заглушены.

10.

Съ 80-хъ годовъ XIX столѣтія, съ легкой руки «декадентской литературы» во Франціи, возникла, какъ въ этой странѣ, такъ и въ разныхъ другихъ, мысль и о «декадентской архитектурѣ». Стремленіе это было вполнѣ логично въ своей основѣ. Если «декадентство» возможно, нужно и хорошо въ литературѣ, то почему же ему не быть возможнымъ, нужнымъ и хорошимъ и въ архитектурѣ? На основаніи такого разсудочнаго соображенія, начались и потуги разсудочныя, и созданія точно также разсудочныя. Кромѣ каприза, прихоти и случайной выдумки, тутъ не было никакой истинной потребности, никакого истинно внутренняго побужденія. А потому,—подобно литературному декадентству, не высказавшему ровно ничего новаго, никакой новой и оригинальной мысли, и все время упиравшему лишь на вычурныя подробности, на исковерканныя выраженія, на безконечно-изысканныя слова и фразы—архитектурное декадентство точно также не дало ничего новаго, глубокаго и высокаго по содержанію, но также ничего характернаго и изящнаго по формѣ. Оно добивалось одного только—новости. Но «новость» не есть еще единственное и настоящее мѣрило творчества въ искусствѣ. Для созданія важнаго, значительнаго въ этой области, нужны еще разные другіе элементы, которыхъ архитектурнымъ декадентамъ

именно и недоставало. Они были всегда до необычайности поверхностны и легкомысленны, и еще болѣе того—безвкусны. Они заботились единственно о томъ, чтобы удивить читателя и зрителя. Конечно, всегда это было имъ доступно. Отчего бы и нѣтъ? Чтó тутъ мудренаго, представлять линіи, фигуры и очертанія, какихъ еще никто не пробовалъ, какихъ никто еще не видалъ? Эластичность, растяжимость формы всегда и во всемъ такъ велика, такъ безбрежна, что нѣтъ предѣловъ тому, что̀ можно выдумать, нарисовать, приладить. Но спрашивается: всѣ ли «новости» всегда хороши, всегда ли ихъ можно одобрить? На нашемъ вѣку, какъ и на всякомъ другомъ, являлись безчисленныя моды на фраки, жилеты, сапоги, юбки, куафюры, воротнички и рукавчики, цѣпочки, кольца и булавки. Сотни тысячъ, милліоны людей имъ покорялись и, конечно, всегда будутъ покоряться и служить имъ. Но для искусства, какое у большинства ихъ значеніе? Никакого.

Какъ литературные, такъ и архитектурные декаденты всегда выступали съ большими, очень заманчивыми обѣщаніями — только никогда не сдерживали ихъ. Словъ всегда бывало очень много, дѣла—очень мало. Много разъ было объясняемо въ декадентскихъ книгахъ, брошюрахъ и изданіяхъ, что «старое» искусство изжило свой вѣкъ, состарилось и одряхлѣло, и на его мѣсто идетъ «новое» искусство. Въ чемъ именно состояла старость и дряхлость прежняго искусства, объяснено никогда не было, и европейской публикѣ приходилось только вѣрить на-слово. Но положимъ, что всѣ нужныя объясненія и были бы даны, положимъ, что и несостоятельность существовавшаго до сихъ поръ искусства была бы доказана, отчего было бы не принять новыхъ программъ? «Новое» всегда можетъ быть и законно, и желательно. Только не декадентству суждено было принести міру новое значительное слово, новыя драгоцѣнныя формы. Главная забота декадентства, и литературнаго, и архитектурнаго, была всегда—о водвореніи безмыслія, объ изгнаніи разсудка, о глухотѣ къ жизненной потребности. Оно изъ всѣхъ силъ чуждалось разума и логики, и желало только угождать капризу, легкомыслію и вычурности.

Но замѣчательно то, что декадентство, желая создать «новую архитектуру», всего менѣе заботилось именно объ архитектурѣ. Всѣ его хлопоты адресовались только къ *орнаментистикѣ*, и ничуть не къ самимъ *формамъ* зданія. Формы остались прежнія, прямо взятыя изъ стилей «рококо» и «барокко». Но эти стили состоятъ уже и такъ по преимуществу изъ сумбурности и всяческаго коверканья формъ, ломанья линій, направо и налѣво, вверхъ и внизъ, вкривь и вкось. Но что такое «новый» орнаментъ? Не продуктъ творчества, вольной фантазіи, вдохновенья, а только резуль-

татъ холоднаго перекладыванья и перетасовыванья всѣхъ линій и формъ, какъ въ встряхиваемомъ случайно калейдоскопѣ. Растрепанныя ленты и гирлянды, вѣтки, изгибающіяся словно черваки или глисты какіе-то снизу вверхъ, безобразныя маски безъ малѣйшаго значенія и смысла, ощипанныя и искаженныя деревца, уродливые, небывалые плоды, ягоды и листья, птицы и звѣри искалѣченные и обезображенные, въ натянутыхъ. противоестественныхъ движеніяхъ и позахъ, волосы на головѣ человѣческихъ фигуръ извивающіеся змѣями и плетями въ нѣсколько саженъ длины и словно густой лѣсъ въ толщину, полосы и шесты желѣза, измученные въ кривляющихся, совершенно безсмысленныхъ и ничего не изображающихъ направленіяхъ—вотъ печальное наслѣдіе безобразнѣйшихъ архитектурныхъ эпохъ XVIII вѣка, разросшееся новыми болячками, нарывами и лишаями. Всего болѣе декадентскихъ построекъ-кривлякъ можно встрѣтить нынче: въ Брюсселѣ (дома новыхъ кварталовъ, возведенные архитекторами Горта и Ганкаромъ, въ томъ числѣ «Домъ народа», Ганкара); въ Берлинѣ «Польская аптека», домъ для выставки декадентовъ — Secession на улицѣ Канта, театръ рядомъ тутъ же; въ Вѣнѣ—нѣсколько построекъ архитекторовъ Вагнера и Ольбриха, особенно домъ «Secession»; наконецъ, дома частныхъ лицъ, поставленные на Парижской всемірной выставкѣ. И вотъ, таковы-то новыя пріобрѣтенія архитектуры, въ этомъ-то и заключается осуществленіе «новыхъ и великихъ идеаловъ», предстоящихъ новому, будущему искусству?

Печальная будущность.

Но эта жалкая мода, стоящая на одномъ уровнѣ со множествомъ модъ, исходящихъ изъ рукъ торгашей, портныхъ, модистокъ, изъ мозга бездарныхъ брильянтщиковъ, конечно пройдетъ, какъ проходятъ всѣ моды, угодивъ только на минуту вертопрахамъ тунеядцамъ. Здороваго организма настоящаго искусства, мудраго, логичнаго и творящаго, она не въ состояпіи коснуться.

И это—во имя какой-то особенной „идеальности", которая есть законъ, а противъ него нельзя и не надо возставать, надо только слушаться. Такъ безумно, такъ сверхъестественно и такъ безчинно дѣло шло цѣлыхъ три столѣтія. Впродолженіе ихъ, происходило столько страннаго, мудренаго, ни съ чѣмъ несообразнаго по части искусства вообще, изъ почтенія передъ римлянами, что ничего нѣтъ удивительнаго, если происходило нѣчто подобное и въ области скульптуры. Только въ наше время многое изъ безобразнаго и беззаконнаго по части искусства — было измѣнено и поправлено. Со скульптурой этого не случилось. Ничего у ней не перемѣнилось. Все осталось по старому.

13.

Первые почувствовали коренную, старинную ложь скульптуры—французы. И именно, не художники, а ученые. Одинъ изъ старыхъ, самыхъ заскорузлыхъ академиковъ, писатель объ искусствѣ и критикѣ, Катръ-Меръ-де-Кенси, вдругъ напечаталъ, еще въ началѣ столѣтія, въ 1816 году, огромное сочиненіе: „Юпитиръ Олимпійскій", гдѣ доказывалъ, что, наперекоръ общему убѣжденію Европы, греки страстно любили цвѣтную скульптуру, и это, не во время какого-нибудь упадка искусства, а, напротивъ, въ самую что ни есть цвѣтущую эпоху его; что самые высшія ихъ знаменитости, Фидіасы, Праксители и Скопасы, едва-ли не болѣе всего гордились своими цвѣтными статуями и бюстами; и что римляне отчасти слѣдовали тому-же примѣру. Авторъ указывалъ на необходимость возобновить то-же самое и у насъ, и призывалъ къ тому Европу. Книга Катръ-Меръ-де-Кенси сразу сдѣлалась знаменитостью. Всѣ ее расхваливали и удивлялись ей, какъ ученые, такъ и художники, и публика, но никакихъ результатовъ для современнаго искусства она не дала. Ее прочитали, разсмотрѣли ея картинки, а потомъ поставили въ шкапъ. На томъ дѣло и кончилось. Однимъ археологическимъ фактомъ стало больше въ книгахъ, но на дѣлѣ, скульптура не тронулась ни на единый вершокъ впередъ.

Однакоже, въ теченіе первой половины столѣтія, безчисленныя раскопки въ Греціи и Италіи (Помпея) вынесли на свѣтъ множество древнихъ памятниковъ, гдѣ скульптура являлась цвѣтною, и то, что было извѣстно только по литературнымъ свидѣтельствамъ, являлось доказательствомъ во-очію. Многіе ученые (особенно нѣмецкіе) подняли снова застывшій вопросъ и старались подѣйствовать на умъ и понятіе современниковъ. Но это было напрасно. Предразсудки превратились уже въ настоящіе окостенѣлые идолы — имъ было отъ роду болѣе 300 лѣтъ, и мудрено было сдвинуть ихъ съ мѣста. Никакія ссылки на классиковъ, на древніе примѣры, столько всегда важные и драгоцѣнные для нашей новой Европы, не производили

можно, отвѣчу я, возможно, коль скоро не изгнаны изъ этой области—предубѣжденія и привычки. Это жесточайшіе враги всякаго свѣта и истины.

Если начать разсмотрѣніе съ внѣшней формы, наша скульптура не проявила въ XIX вѣкѣ никакого могучаго стремленія къ искренности и правдѣ. Напротивъ, она была имъ почти всюду враждебна. Это достаточно докажутъ каждому, я надѣюсь, слѣдующіе факты.

12.

Втеченіе четырехъ послѣднихъ столѣтій всеобще распространенъ былъ одинъ зловредный предразсудокъ. Именно, что скульптура должна быть безцвѣтная, бѣлая. И именно свѣтлая, если изъ бронзы. Другой скульптуры не полагалось. Раньше эпохи Возрожденія, т. е. до XVI вѣка, такого мнѣнія не было на свѣтѣ, и во всемъ мірѣ была въ употребленіи скульптура многоцвѣтная (полихромная), вездѣ существовали статуи и бюсты, не иначе, какъ раскрашенные красками, часто съ золотомъ. Такая скульптура всегда царствовала у всего древняго и новаго міра: храмы и похоронные склепы, дворцы и частные дома древнихъ языческихъ народовъ, соборы и церкви новыхъ христіанскихъ народовъ, ихъ дворцы и палаты, дома частныхъ людей—все было наполнено безчисленными статуями и барельефами, цвѣтными, яркими, блестящими и живыми. Лишь въ видѣ рѣдкихъ исключеній являлась, въ Греціи, скульптура бѣлая, одноцвѣтная. Но именно это исключеніе пришлось по вкусу Риму, такъ какъ римское время было временемъ упадка и отцвѣта искусства. Эпоха же Возрожденія пламенно вѣровала въ римское искусство, въ его несравненное величіе, и потому сочла своимъ долгомъ продолжать римскія преданія: она воздвигнула гоненіе на цвѣтную скульптуру и принялась свято повторять то, что дѣлали римляне. Предразсудокъ скоро сдѣлался повсемѣстнымъ закономъ въ Европѣ, и цвѣтная скульптура среднихъ вѣковъ была откинута въ сторону, какъ что-то варварское, недостойное, постыдное, безумное и беззаконное. Такимъ образомъ, у всѣхъ вкусы тщательно были выворочены на изнанку, сбиты съ толку, затуманены, и съ простого, правильнаго и естественнаго пути перестановлены на фальшивый и искусственный. Люди видятъ вокругъ себя всю природу, все существующее въ мірѣ—цвѣтнымъ, по этому такъ его всегда во всемъ и изображали. Но вдругъ многимъ показалось, что это не хорошо, не такъ, что скульптура составляетъ особенное исключеніе, и что надо представлять людей, животныхъ, все существующее—не натурально, не просто, а напротивъ какъ можно ненатуральнѣе и не просто, именно такъ, какъ этого нѣтъ, не бывало и никогда не будетъ на свѣтѣ.

былъ Гудонъ. Но что съ нимъ произошло? Его гнали, его преслѣдовали, про него твердили (особенно товарищи скульпторы), что онъ не долженъ былъ представлять музыканта Глука—со знаками оспы на лицѣ, оратора Мирабо съ рубцами на щекахъ, хотя все это у нихъ существовало въ натурѣ,—и что вообще настоящій художникъ роняетъ себя и свое искусство, когда близко держится натуры, дѣйствительности. „Художникъ долженъ наблюдать и воспроизводить не то, что есть, а то, что могло-бы быть", говорили они, и гнали прочь художника. „Настоящимъ искусствомъ", было для нихъ то, которое изображало Наполеона, императора, или Гоша, генерала—нагими, античными. Они должны быть „велики" и „монументальны", все прочее для скульптора было не важно. И такъ было не съ однимъ Гудономъ, которому современники помѣшали быть тѣмъ, чѣмъ онъ могъ-бы быть. Такъ шло дѣло и со всѣми другими, послѣ него, въ теченіе всего XIX вѣка. По части „монументальной" и „исторической", большинство ихъ напоминали сцену на кладбищѣ въ одномъ изъ лучшихъ созданій Мопассана, въ его чудной повѣсти „Покойница". На одной надгробной плитѣ было написано: „Здѣсь покоится Жакъ Оливанъ, умершій на 51-мъ году отъ роду. Онъ любилъ своихъ ближнихъ, былъ честенъ, добръ и отошелъ съ миромъ къ Господу". Но встаетъ погребенный тутъ мертвецъ, съ негодованіемъ и злостью сцарапываетъ лживую надпись и пишетъ огненными буквами: „Здѣсь покоится Жакъ Оливанъ, умершій 51 года. Своими грубостями онъ ускорилъ смерть отца, чтобы получить наслѣдство; онъ истязалъ жену, мучилъ дѣтей, обманывалъ друзей, воровалъ сколько могъ, и умеръ нераскаяннымъ». И кругомъ этой могилы, раскрылись всѣ другія: мертвецы поднимались, стирали лживыя надписи и возстановляли истину. „И я видѣлъ, восклицаетъ авторъ, что всѣ они были палачами своихъ ближнихъ, были злы, обманщики, лицемѣры, клеветники, завистники, крали, обманывали, совершали все постыдное и гадкое, всѣ эти добрые отцы, вѣрные супруги, преданные сыновья, цѣломудренныя женщины, всѣ эти яко-бы безупречные мужчины и женщины". Ничего подобнаго не хочетъ знать скульптура, и чуть не вѣчно, всегда, весь день, съ утра и до вечера—согласна безсовѣстно лгать. А чего ожидать хорошаго, важнаго и дѣльнаго для произведеній такого продажнаго искусства? Никакой скульпторъ никогда не откажется отъ прославленія кого и чего угодно, хотя-бы самыхъ упорныхъ распространителей мрака, самыхъ злыхъ насильниковъ, негодныхъ, отталкивающихъ людей. Онъ вѣчный наемникъ. Кто ему заказалъ, кто велѣлъ, того онъ и слушается. Собственнаго мнѣнія у него нѣтъ. Ему все равно. Французскій скульпторъ второй половинѣ столѣтія, Мерсье, то лѣпилъ новую статую Наполеона I, вмѣсто прежней, которую сбросила и расколотила на куски Коммуна,

на этотъ разъ впечатлѣнія. Напрасно Гитторфъ писалъ цѣлую книгу о цвѣтной архитектурѣ и скульптурѣ древнихъ (1851), напрасно знаменитый архитекторъ и эстетикъ Земперъ со всевозможной энергіей проповѣдывалъ о томъ же въ своихъ столько всегда авторитетныхъ писаніяхъ, въ 1834, 1851 и 1860 годахъ; напрасно Фехнеръ въ своей „Эстетикѣ“ старался убѣждать Европу въ томъ-же (1876)—ихъ всѣхъ читали, и съ удовольствіемъ, но ни на единую іоту не слушались. Наконецъ, профессоръ Трей, директоръ скульптурнаго отдѣла дрезденскаго музея, ревностно принялся за пропаганду этой самой мысли, печаталъ статьи, читалъ публичныя лекціи, устраивалъ въ Дрезденѣ, Берлинѣ и Вѣнѣ (1884—1885) выставки цвѣтной скульптуры, старой и новой, а профессоръ Боде создавалъ въ Берлинскомъ Музеѣ цѣлое особое отдѣленіе чудной „цвѣтной скульптуры“ изъ эпохи, предшествовавшей эпохѣ Возрожденія—ничто, ничто не помогало, и предразсудокъ оставался непоколебимъ. Правда, мнѣ могутъ указать на нѣкоторыя исключенія въ Германіи, Франціи и Англіи въ пользу цвѣтной скульптуры: въ Германіи, раскрашенные горельефы, вверху стѣнъ, въ главной залѣ бель-этажа Національнаго Музея въ Берлинѣ (фантастическія фигуры и орнаменты), на раскрашенный, подобно Танагрскимъ статуэткамъ, статуи англичанина Гибсона и француза Жерома, на цвѣтныя статуи въ Alexandra-Palace, близъ Лондона, и подобныя же статуи у главнаго входа Всемірной выставки 1900 года въ Парижѣ; на многія статуэтки новѣйшаго времени, даже съ цвѣтными вставками изъ эмали, дерева, воска, слоновой кости, бронзы, серебра и золота, иногда съ употребленіемъ разноцвѣтныхъ крѣпкихъ камней,—наконецъ, могутъ мнѣ указать на раскрашенную скульптуру, послѣднихъ годовъ, мюнхенца Мутона, и особенно на его интересныхъ „герольдовъ“, значительныхъ размѣровъ, и въ краскахъ, поставленныхъ вверху недавно доконченнаго зданія Рейхстага въ Берлинѣ; мнѣ могутъ, тѣмъ болѣе, указать на цвѣтныя скульптуры знаменитаго любимца Германіи, скульптора Клингера, который въ 1886 года произвелъ на свѣтъ нѣсколько образцовъ цвѣтной скульптуры („Соломея“, „Кассандра“, бюсты Бетховена и др.), и много разъ твердилъ всѣмъ, что „застой скульптуры въ теченіе послѣднихъ трехъ столѣтій происходитъ отъ упорнаго изгнанія цвѣтной скульптуры“—но все это были лишь исключенія, слабыя попытки и пробы отдѣльныхъ скульпторовъ, и, притомъ, по преимуществу, въ малыхъ размѣрахъ, для цѣлей только орнаментальныхъ или мелкихъ задачъ, крупныя же, „настоящія“ задачи исполнялись, по прежнему, изъ мрамора и бронзы, бѣлою или однотонною скульптурой. Большинство и публикъ и художниковъ не сдается, считаетъ эти пробы—пустыми капризами, и твердо держится старинныхъ своихъ законовъ и предразсудковъ.

дѣло собственнаго его творчества, даннаго ему заказа, и въ особенности какого-то общественнаго монумента, онъ мигомъ забываетъ всѣ книги и уроки, всѣ прочитанныя разсужденія, всѣ свои собственные и всѣ слышанные отъ другихъ здоровые мысли и доводы—и со связанной головой и руками опускается на самое дно всяческихъ нелѣпостей, въ которыя самъ же никогда не вѣрилъ и не вѣритъ. „Съ миѳологіей и аллегоріей—удобнѣе и легче, говоритъ онъ. Да притомъ же, это такъ давно всюду принято, до такой степени вошло во всеобщія привычки, нашу плоть и кровь, что отступать отъ нихъ — просто даже и неловко. Не мнѣ-же начинать!..“ И послѣ этого вы можете сколько угодно указывать на то, что еще очень недавно всѣ эти же самыя нелѣпости существовали въ живописи (въ томъ числѣ у самыхъ великихъ художниковъ), а вотъ теперь оттуда изгнаны, и остались—развѣ только у закоренѣлыхъ, непробудныхъ сектантовъ, декадентовъ. Вамъ все равно ничего не придется выиграть, не удастся разубѣдить кого-нибудь изъ скульпторовъ, и обидная нелѣпость продолжаетъ существовать, какъ ни въ чемъ не бывало, во всей прежней силѣ. И никакая публика не ропщетъ. Она заботится только о томъ: „красива-ли“, „талантлива-ли“, данная скульптура произведенія, а все остальное, все самое существенное—несется грязнымъ потокомъ мимо разума и вопреки ему.

16.

Четвертый элементъ, всегда сильно вредившій скульптурѣ нашего времени—это вѣрованіе въ необходимость „наготы“ для статуй и барельефовъ. Это вѣрованіе—одинъ изъ страннѣйшихъ и нелѣпѣйшихъ предразсудковъ четырехъ послѣднихъ столѣтій. Безъ „наготы“ фигуры человѣческой (все равно мужской или женской) нѣтъ и не можетъ быть скульптуры—таково всеобщее убѣжденіе. Въ этомъ убѣжденіи и предразсудкѣ насъ всѣхъ воспитываютъ съ самаго перваго дня нашего рожденія—и мы такъ къ нему привыкли во всѣхъ книгахъ, академіяхъ, школахъ, лекціяхъ, музеяхъ, разговорахъ, трактатахъ и бесѣдахъ, что ничто уже тутъ намъ не дичитъ, и мы равнодушно переносимъ безсмыслицу, даже не моргнувъ глазомъ. Безъ всякаго сомнѣнія, существуетъ въ природѣ красота человѣческаго тѣла, какъ и всякая другая красота, и искусство имѣетъ полное право и потребность изображать ее, когда того требуетъ сюжетъ. Но ставить „наготу“ непремѣнною цѣлью и задачею искусства—какое безуміе. А откуда оно идетъ, на чемъ оно основывается, это безуміе? Идетъ оно въ новой Европѣ со временъ Возрожденія и его поклоненія предъ всѣмъ „античнымъ“, „классическимъ“. Но то, что̀ было простительно четыре вѣка тому назадъ, уже непростительно въ наше

14.

Другой причиной, препятствовавшей настоящему, сильному самостоятельному росту скульптуры нашего времени, было то, что европейскіе скульпторы меньше всѣхъ другихъ художниковъ обращали вниманія на содержаніе своего созданія, на тотъ объектъ, который имъ приходилось изображать. Главными задачами у скульпторовъ обыкновенно считаются задачи монументальныя. Задачи изъ частной обыденной жизни—рѣдкость и исключеніе. Дѣлаетъ-ли скульпторъ памятникъ кому-то на площади, дѣлаетъ-ли онъ памятникъ кому-то на кладбищѣ, онъ, все равно, подобно пастору, произносящему надгробную рѣчь, только объ одномъ и думаетъ, какъ-бы прославить, возвеличить, отрекомендовать своимъ зрителямъ великость трактуемаго имъ субъекта, представить его высоко замѣчательнымъ. А это—безконечный источникъ притворства и фальши. Портретъ, даваемый живописцемъ и фотографомъ, совершенно другое дѣло. Эти двое—ищутъ только изобразить жизнь и человѣка, какъ они въ самомъ дѣлѣ есть, и развѣ только иной разъ прибавятъ ему отъ себя кое-что болѣе красивенькое, изящное. Съ нихъ болѣе ничего не требуется. Скульптура—имѣетъ другое въ виду. Она — служительница парада, торжества и—лжи. Она желаетъ, почти всегда, пропускать всѣ индивидуальныя, житейскія и жизненныя черты, и выбираетъ только тѣ, которыя „прославляютъ". У живописнаго, не назначеннаго для монументальности, портрета, чѣмъ болѣе будетъ схвачено и передано разнообразныхъ чертъ характера и натуры, тѣмъ лучше, и никто на это не жалуется. Въ скульптурѣ, напротивъ, отъ художника требуютъ раньше всего: „Будь монументаленъ", т. е., выдумывай, сочиняй, пропускай одно, прибавляй изъ головы другое!" И слава Богу, когда эти прославленія, возвеличиванія падаютъ на почву, въ самомъ дѣлѣ того достойную. Это иногда случается. А когда нѣтъ? Тогда что?—Тогда скульптору все-таки приходится возвеличивать и прославлять, выдумывать и фальшивить — такая уже у него должность, таково уже его ремесло. И если онъ этого не дѣлаетъ, его бранятъ, его преслѣдуютъ, его гонятъ прочь. Вотъ, тому блистательный примѣръ.

Былъ, въ концѣ прошлаго столѣтія, французскій скульпторъ-портретистъ, который, подъ вліяніемъ великихъ идей и начинаній своего вѣка, съ горячимъ, самостоятельнымъ талантомъ, сталъ-было стремиться къ изображенію правды и жизни во всей ихъ истинности и неподкрашенности, и иногда начиналъ добиваться значительныхъ результатовъ. Онъ иной разъ успѣвалъ представлять и наружный обликъ, и внутренній міръ—правдиво, глубоко, вѣрно и поразительно. Это

ничтожество, постоянная ошибка. Мало способности у новой Европы къ скульптурѣ.

Это же мнѣніе мы находимъ и у нѣкоторыхъ европейскихъ писателей по части искусства. Одинъ изъ блистательнѣйшихъ между ними, французъ Гюисмансъ, писалъ въ 1879 году (раньше своего печальнаго обращенія въ декаденты):—„Нынѣшняя скульптура—это самый ужасный параличъ, какой только можно себѣ представить. Давно пора сдать въ архивъ этотъ старый клишѐ, которымъ насъ угощаютъ каждый годъ: „скульптура—это-дескать слава Франціи; живопись ничуть не идетъ впередъ—но за то скульптура!" Такъ нѣтъ-же, тысячу разъ нѣтъ! Правда, я всѣми силами души моей ненавижу большинство картинъ, появляющихся на ежегодныхъ выставкахъ, эти мистификаціи „великаго искусства", но я еще больше ненавижу эти пузыри, которые зовутся современной скульптурой. Живописцы—сущіе геніи въ сравненіи съ этими оффиціальными лѣпщиками. Одно изъ двухъ: скульптура либо можетъ, либо не можетъ сходиться съ современною жизнью. Если можетъ, то пусть она тогда пробуетъ современные сюжеты, и мы будемъ по крайней мѣрѣ знать, чего держаться. А если не можетъ, то, такъ какъ вовсе не стоитъ труда повторять сюжеты, гораздо лучше трактованные прежними поколѣніями, пускай люди ограничиваются орнаментальной скульптурой. Всѣ отъ этого выиграютъ, во-первыхъ, они сами, потому что скоро долженъ подняться всеобщій вопль противъ торжественнаго буфонства изъ мраморовъ, а публика еще болѣе, потому что, не стѣсняемая болѣе этими каменныхъ дѣлъ работами, будетъ свободно наслаждаться, въ этомъ-же помѣщеніи, чудесами какой-нибудь цвѣточной выставки..." А еще, про выставку 1881 года, Гюисмансъ писалъ: „И опять все то же собраніе бюстовъ, аллегорій, голыхъ тѣлъ! Ни малѣйшей попытки къ чему-либо современному! Уже лучше было-бы вовсе молчать, чѣмъ всякій годъ размазывать все одну и ту же старинную рацею".

Все это были у него золотыя слова, но вмѣстѣ—голосъ вопіющаго въ пустынѣ. Никто его не слушалъ, никто его не слышалъ. Что хочешь дѣлай, эти слова все равно ни къ чему не вели. Художники попрежнему плели свою безсмысленную работу, публика все попрежнему безсмысленно смотрѣла на нихъ и кивала головами.

Но какой чудакъ этотъ Гюисмансъ, а съ нимъ и всѣ, кто смотрѣлъ съ упованіемъ и надеждою впередъ. „Скоро поднимется всеобщій вопль!"—„Лучше было-бы молчать!" Никто изъ публики не поднималъ вопля, никто изъ художниковъ и не собирался помолчать. Напротивъ, всѣ поднимали не вопль негодованія, а клики радости, восторга, умиленія, благодарности, художники же—все только больше и больше выговаривали своихъ безсвязныхъ, безразсудныхъ рѣчей въ камнѣ, мраморѣ и бронзѣ.

то дѣлалъ бюстъ для прославленія Гамбетты, представителя антинаполеоновской части народа, то опять бюсты Луи-Филиппа и его жены—представителей королевскаго принципа—но какое было дѣло и Мерсье, и всѣмъ его товарищамъ, до „принциповъ?“ Я знаю въ новой Европѣ только *одинъ* примѣръ противуположнаго: Давидъ Анжерскій въ 1833 году отказался дѣлать заказанный ему портретъ Талейрана—типъ ему былъ слишкомъ невыносимъ, противенъ. Но кромѣ Давида, кто-бы другой нашелъ нужнымъ отказываться отъ прославленія „противнаго“ человѣка? Конечно, никогда никто.

15.

Третій элементъ, постоянно вредившій скульптурѣ нашего времени, это—несокрушимость вѣрованія въ необходимость для нея миѳологіи и аллегоріи. Многіе десятки, сотни свѣтлыхъ умовъ провозглашали на нашемъ вѣку, во всеуслышаніе, доводы противъ этихъ вещей, и ясно доказывали ихъ непригодность для созданій нашего времени. И миѳологія, и древнія многодумныя аллегоріи, говорили они, отжили свой вѣкъ и не заключаютъ уже болѣе никакого значенія для насъ; онѣ даже не могутъ имѣть самомалѣйшаго интереса для нынѣшняго человѣка, онѣ только нелѣпы и вздорны, онѣ только сухи и скучны, онѣ только способны приносить тоску, производить досаду, но не даютъ ничего ни художественному чувству, ни фантазіи, ни уму. Онѣ ровно ничего не напоминаютъ намъ, онѣ ровно никуда не направляютъ нашу мысль.—И, приблизительно, всѣ нынче съ этимъ согласны. Почти никто не сопротивляется и не споритъ. Но едва только пойдетъ рѣчь о скульптурѣ, которая должна явиться на свѣтъ по заказу котораго-нибудь начальства или по собственному желанію художника, тотчасъ выступаютъ передъ нами и Юноны, и Венеры, и Граціи, и Леды, и богини правосудія, и божества рѣкъ, горъ и вѣтровъ, и „Стыдливость“, и „Электричество“, и „Просвѣщеніе“, и „Премудрость“, и „Торговля“, и „Музыка“, и „Весна“, и „Лѣто“, и „Патріотизмъ“, и „Злой Духъ“, и „Прогрессъ“, и „Зефиръ“, и невѣсть какія сотни и тысячи другихъ подобныхъ же никуда негодныхъ изображеній. Какого хотите скульптора спросите, и, кромѣ исключеній, слишкомъ рѣдко встрѣчающихся, каждый вамъ отвѣтитъ, что безъ нихъ скульптурѣ на свѣтѣ и быть нельзя, и что ничѣмъ ихъ не замѣнишь, что ничѣмъ не наполнишь удобнѣе, легче и лучше, пустыя мѣста на архитектурныхъ зданіяхъ, для ихъ украшенія и возвеличенія, или же для приданія имъ граціозности и красивости. Покуда скульпторъ разсуждаетъ объ искусствѣ вообще, онъ способенъ думать и соображать, какъ всякій другой человѣкъ, обо всемъ и обо всѣхъ,—понимать истину и ложь,—но какъ только коснулось

То-же самое случилось со множествомъ французскихъ и нѣмецкихъ скульпторовъ. Начиная съ 20-хъ годовъ XIX вѣка, французы чувствовали себя выше всѣхъ остальныхъ скульпторовъ—и были правы, потому что „первенство“ перешло въ ихъ руки послѣ той глубокой искривленности и паденія, до какихъ ниспустилась итальянская скульптурная школа XVIII вѣка. Французы стали стараться о томъ, чтобы уйти отъ сухости и деревянности скульпторовъ конца XVIII и первой четверти XIX вѣка, отъ всей ихъ казенщины и натянутости. И они кое-чего достигали, и по существу, и по формѣ. Во первыхъ, они достигли того, что перестали вѣрить въ спасительность и благополучіе *однихъ* только античныхъ, миѳологическимъ и аллегорическихъ сюжетовъ. А это уже было—много. Они смѣло могли указать на необыкновенное разнообразіе своихъ скульптурныхъ задачъ и сюжетовъ. На всемірной выставкѣ 1862 г., въ Лондонѣ, являлись: и Наполеонъ воспитанникомъ бріенской военной школы, и Гёте юношей, и Франклинъ ребенкомъ; и монументъ Шекспиру, и монументъ Фридриху II; и молодой республиканецъ Барра̀, геройски погибающій за родину—и первые христіанскіе мученики; и индійскіе набобы—и африканскія царевны; и нынѣшняя крестьянка—римлянка—и пастушка норвежскихъ горъ, и скандинавскіе борцы; и „Несеніе во гробъ Христа“,— и Нимфы,—и Магдалина; и Бэконъ Веруламскій—и Прометей; и Сусанна—и Гётевская Миньона; и дантовская Франческа—и Пери; и Гарибальди—и Кобденъ“. Какое чудное смѣшенье лицъ, нарѣчій, состояній! Прежнія узкія и тѣсныя рамки были сломлены.

Да, но радость была бы преждевременна. Въ томъ, что̀ происходило, было слишкомъ много самообманыванья и миража. Рамки были въ самомъ дѣлѣ сломлены, и замѣнены *узкія—широкими*, но рамки все-таки остались рамками—и тутъ выиграло дѣло еще мало. „Дома новы, а предразсудки цѣлы“ говоритъ Чацкій про Москву, а скульптура выходила настоящей Москвой. Французы обыкновенно провозглашаютъ, что ихъ новая скульптура раздѣляется на двѣ половины: въ одной царствуетъ „жизнь, правда“, во второй—„правило, преданіе, симметрія“. Но это чистый самообманъ, предразсудокъ. Въ обѣихъ половинахъ мы встрѣчаемъ одно и то-же: „эклектизмъ“ содержанія, „эклектизмъ“ исполненія. Вѣдь основа эклектизма—апатія, равнодушіе, одинаковый холодъ и къ одному, и другому, и третьему сюжету, ко всему, что ни подкатись подъ руку. Еще въ теченіе первыхъ 30-ти лѣтъ XIX вѣка были привезены въ Лондонъ скульптуры Парѳенова, въ Парижъ Милосская Венера, и они должны были бы, судя по общему энтузіазму и восторгамъ, сдѣлаться учителями, вдохновителями правды, искренности и серьезности новой Европейской скульптуры. Но ничуть не бывало! Прежніе пред-

18.

Послѣ такихъ великихъ, хотя и сто разъ заблуждавшихся (подъ гнетомъ понятій своего вѣка) художниковъ XVIII столѣтія, какъ Фальконэ и Гудонъ, вдругъ является на сцену итальянецъ Канова, человѣкъ не безталантный, но художникъ слабый духомъ, сладкій формами, приторный, манерный, нѣчто въ родѣ лайковой кожи и Беллини,—и его торжествамъ, чествованіямъ и прославленіямъ не было предѣловъ. Сама сестра Наполеона I, принцесса Полина Боргезе позируетъ для него совершенно нагая для „Венеры", самъ ея братъ позируетъ передъ нимъ совершенно нагой, для статуи „Императоръ", вся европейская аристократія, французская, англійская и итальянская рвется попасть подъ рѣзецъ „воскресителя древней скульптуры", или добыть для своихъ дворцовъ его Гебъ, Венеръ, Амуровъ, Грацій.

Но скоро его смѣщаетъ съ трона датчанинъ Торвальдсенъ. Опять торжества, опять восторги и ликованія. „Онъ догналъ грековъ, онъ пожалуй и перегналъ ихъ!", восклицаютъ толпы, глубоко обрадованныя, и съ богопочтеніемъ взираютъ на его „Язоновъ", „Грацій", летящую „Ночь", летящую „Зарю", на его „Амуровъ", „Психей", „Ганимедовъ", „Меркуріевъ", на его барельефы, считаемые высокими chefs d'oeuvre'ами (въ томъ числѣ фарисейская „Процессія Александра Македонскаго" затѣянная—было въ началѣ 1812 года для подобострастнаго прославленія Наполеона), на его изображенія львовъ, коней и другихъ животныхъ, которыхъ, впрочемъ, онъ умѣлъ лѣпить лишь очень плохо; наполняютъ ими свои музеи и палаццы; всѣ требуютъ съ него композицій на всевозможные сюжеты, бюстовъ и статуй съ живыхъ и мертвыхъ, великихъ, малыхъ и среднихъ людей, и онъ выполняетъ заказы свои не безъ таланта, съ извѣстнымъ изяществомъ и граціей, но холодно, вяло, скучно, безъ искры огня, чувства и вдохновенія—и скоро всѣ измѣняютъ ему, точно какъ недавно Кановѣ. Къ началу второй половины столѣтія, его великая слава пала, и вся художественная жизнь его была названа „одной сплошной ошибкой". Это было объявлено значительнѣйшимъ англійскимъ критикомъ, Пальгревомъ, во время всемірной выставки 1862 года—и никто отъ такихъ словъ не приходилъ уже въ негодованіе, никто не протествовалъ. Кредитъ Торвальдсена былъ уже подорванъ во всѣхъ умахъ и чувствахъ. Онъ болѣе не годился вѣку. Его соотствѣтствіе нашему времени было только призрачное. (Замѣтимъ, впрочемъ, что его „Христосъ", какъ ни „античенъ" и холоденъ въ корню, а все-таки—есть лучшій изъ всѣхъ *идеальныхъ* Христовъ, вылѣпленныхъ европейскою скульптурою въ теченіе цѣлыхъ почти 2000 лѣтъ).

То-же самое случилось со множествомъ французскихъ и нѣмецкихъ скульпторовъ. Начиная съ 20-хъ годовъ XIX вѣка, французы чувствовали себя выше всѣхъ остальныхъ скульпторовъ—и были правы, потому что „первенство“ перешло въ ихъ руки послѣ той глубокой искривленности и паденія, до какихъ виспустилась итальянская скульптурная школа XVIII вѣка. Французы стали стараться о томъ, чтобы уйти отъ сухости и деревянности скульпторовъ конца XVIII и первой четверти XIX вѣка, отъ всей ихъ казенщины и натянутости. И они кое-чего достигали, и по существу, и по формѣ. Во первыхъ, они достигли того, что перестали вѣрить въ спасительность и благополучіе *однихъ* только античныхъ, миѳологическимъ и аллегорическихъ сюжетовъ. А это уже было—много. Они смѣло могли указать на необыкновенное разнообразіе своихъ скульптурныхъ задачъ и сюжетовъ. На всемірной выставкѣ 1862 г., въ Лондонѣ, являлись: и Наполеонъ воспитанникомъ бріенской военной школы, и Гёте юношей, и Франклинъ ребенкомъ; и монументъ Шекспиру, и монументъ Фридриху II; и молодой республиканецъ Барра̀, геройски погибающій за родину—и первые христіанскіе мученики; и индійскіе набобы—и африканскія царевны; и нынѣшняя крестьянка—римлянка—и пастушка норвежскихъ горъ, и скандинавскіе борцы; и „Несеніе во гробъ Христа“,— и Нимфы,—и Магдалина; и Бэконъ Веруламскій—и Прометей; и Сусанна—и Гётевская Миньона; и дантовская Франческа—и Пери; и Гарибальди—и Кобденъ“. Какое чудное смѣшенье лицъ, нарѣчій, состояній! Прежнія узкія и тѣсныя рамки были сломлены.

Да, но радость была бы преждевременна. Въ томъ, что̀ происходило, было слишкомъ много самообманыванья и миража. Рамкі были въ самомъ дѣлѣ сломлены, и замѣнены *узкія—широкими*, но рамки все-таки остались рамками—и тутъ выиграло дѣло еще мало. „Дома новы, а предразсудки цѣлы“ говоритъ Чацкій про Москву, а скульптура выходила настоящей Москвой. Французы обыкновенно провозглашаютъ, что ихъ новая скульптура раздѣляется на двѣ половины: въ одной царствуетъ „жизнь, правда“, во второй—„правило, преданіе, симметрія“. Но это чистый самообманъ, предразсудокъ. Въ обѣихъ половинахъ мы встрѣчаемъ одно и то-же: „эклектизмъ“ содержанія, „эклектизмъ“ исполненія. Вѣдь основа эклектизма—апатія, равнодушіе, одинаковый холодъ и къ одному, и другому, и третьему сюжету, ко всему, что ни подкатись подъ руку. Еще въ теченіе первыхъ 30-ти лѣтъ XIX вѣка были привезены въ Лондонъ скульптуры Парѳенова, въ Парижъ Милосская Венера, и они должны были бы, судя по общему энтузіазму и восторгамъ, сдѣлаться учителями, вдохновителями правды, искренности и серьезности новой Европейской скульптуры. Но ничуть не бывало! Прежніе пред-

разсудки и вкусы продолжались, и скульпторы ни на секунду не отходили отъ своей всеядности и равнодушія, къ тому, чему посвящали свой трудъ и талантъ.

19.

Если послушать французовъ, всѣ должны навсегда съ особенною радостью и восхищеніемъ взирать на ихъ Рюда и Давида Анжерскаго: „Это тѣ два великіе иниціатора, которые основали новое искусство“, говорятъ обыкновенно про нихъ. Но какіе они „инціаторы“, коль скоро вполнѣ увязли въ прежнихъ предразсудкахъ! Скульптора Рюда прославляютъ всего болѣе за его группу „Отправленіе на войну“, помѣщенную на „Arc de l'Etoile“, находятъ въ ней необыкновенное воодушеленіе, энергію, красоту, талантъ, творчество. И дѣйствительно, живость и воодушевленіе тутъ есть, но они тутъ—нѣчто совершенно реторическое, условное и искусственное. Размахнутыя ноги и руки, искривленные кричащіе рты—обыкновенный банальный пріемъ безчисленныхъ старыхъ и новыхъ скульптуръ; фигура „Войны“ въ фонѣ, изломанная и исковерканная—обыденная академическая статуя. Сами отправляющіеся на войну—ничуть не французы-республиканцы 1792 года, да ничуть и не люди какой бы то ни было націи, а только классные римляне, въ шлемахъ и латахъ, не имѣющіе ни малѣйшаго отношенія къ жизни, дѣйствительности, не заключающіе въ себѣ ни единой черточки чего-нибудь французскаго. Что они могутъ прибавить къ прежнимъ обветшалымъ элементамъ? Оживленіе, подвижность? Группа Рюда остается манкенною, надутою, натянутою и неестественною.

Нѣчто подобное представляетъ собою и Давидъ Анжерскій. Главнымъ дѣломъ его дѣятельности были всегда портретныя статуи, бюсты и медальоны, и онъ провозглашалъ, какъ основу своей дѣятельности, такой принципъ: „передавать душу великаго человѣка, глядя на его нравственный обликъ при свѣтѣ физіологіи“. Прекрасный принципъ, прекрасное намѣреніе. И зато французы называютъ его „создателемъ національнаго искусства“. Но этого на дѣлѣ не случилось. Какая дѣйствительность, какая правда и природа могутъ быть тамъ, гдѣ художникъ (наприм. въ прославленномъ монументѣ генералу Фуà) изображаетъ половину персонажей—въ античномъ видѣ, складѣ и костюмѣ, другую — въ нынѣшнихъ мундирахъ? Какая тутъ присутствуетъ путаница въ мысли, чувствѣ и понятіяхъ! Какое смѣшеніе несоединимаго! Говорятъ: у Давида Анжерскаго бываетъ много „реальности“? Но что можетъ значить реальность подробностей въ сравненіи съ условностью, чепухой, аллегоріей и оскорбительнымъ сумбуромъ всего цѣлаго? А именно это-то постоянно

послѣднихъ десятилѣтій: Шапю, которому его современники приписывали постоянно „серьезную возвышенность“, „чистоту“, „деликатность“, тогда какъ лучшее его созданіе «Жанна д'Аркъ»—довольно невзрачная натурщица, на колѣняхъ, и ломающая себѣ руки—есть только далекое подражаніе „Магдалинѣ на колѣняхъ, и ломающей себѣ руки“, Кановы, съ тѣмъ же внѣшнимъ изяществомъ и съ тою же сладкою ничтожностью; пройдетъ мода на Дюбуа̀, Фальгіера, Мерсіэ, Энжалбера, Гюльома и многихъ другихъ, у которыхъ вся заслуга въ достигнутомъ мастерствѣ техники (у каждаго въ особой степени), въ выучкѣ и умѣньѣ владѣть матеріаломъ, но все это съ глубокимъ отсутствіемъ искренности и правдиваго вниканія въ задачу. Многіе французы легко и скоро удовлетворяются внѣшностью. Мерсіэ вылѣпилъ группу „Gloria Victis“ (Слава побѣжденнымъ) въ ту минуту, когда Германія побѣдила въ 1870 году Францію—и всѣ тотчасъ пришли въ восторгъ. Еще бы нѣтъ! Моментъ былъ ужасный, болѣзненный. Всѣ страдали, у всѣхъ сердце наболѣло — и вдругъ передъ глазами французовъ поставлена группа, въ которой стоитъ, на одной ножкѣ, надменно озираясь вокругъ себя, размахнувъ крыльями, женская фигура съ вьющимися, какъ па вѣтру, складками одежды, а у этой женщины лежитъ на плечѣ нагой юноша, въ правой рукѣ у котораго—сломанный мечъ, а лѣвою онъ взмахнулъ въ воздухѣ. Французы были совершенно восхищены и довольны: они признавали и признаютъ, что юноша — это ихъ Франція, побѣжденная; сломанный мечъ—это ихъ замолчавшія пушки, ядра и штыки; гордая женщина въ модной прическѣ—это ничто иное, какъ сама Слава. Они довольны и обрадованы, они утѣшены, они умилены. Чего же больше! Цѣль достигнута и про Мерсіэ французы пишутъ и говорятъ, что у него „эпическій полетъ“ (des envolées épiques). Что эта аллегорія, какъ и всѣ аллегоріи, нелѣпа, скучна, холодна, мертва, что вся группа—посредственна и академична, о томъ никто не заикается, никому до того нѣтъ дѣла. Другой прославленный скульпторъ, Фреміэ, очень любилъ и прекрасно умѣлъ изображать лошадей (онъ долго изучалъ животныхъ въ Jardin des Plantes), и вотъ онъ вылѣпливаетъ молодую дѣвчоночку, ничтожную, неловко сидящую, растопыривъ ноги, на крутобокомъ кургузомъ мясистомъ норманскомъ конѣ съ низкимъ бѣднымъ задомъ, въ рукахъ у пей военный значокъ: множество французовъ, опять очень довольны, внѣ себя отъ восторга, провозглашаютъ: „Эта Жанна д'Аркъ— настоящая, истинная Жанна д'Аркъ“, а критики пишутъ: „Фреміэ — истинный французъ по вкусамъ, онъ великій эпикъ, когда это требуется; никто его не презвойдетъ въ историческихъ и фантастическихъ сюжетахъ“. И статуя была съ торжествомъ поставлена на одной изъ парижскихъ площадей. Но для насъ, не-французовъ, это совсѣмъ не **такъ**. **И**

ко. А это было очень удивительно, когда вспомнить романтическое направленіе 20-хъ, 30-хъ и 40-хъ годовъ столѣтія. Даже тѣ скульптуры этого рода, которыя тогда появлялись, были слабы и незначительны; ни одна не получала хотя бы даже временной извѣстности— и это, включая сюда статуи Жанны д'Аркъ, главной героической личности средневѣковой Франціи. Онѣ были неудачны. Зато велико было преобладаніе сюжетовъ античныхъ и аллегорій. Даже въ 50-хъ и 60-хъ годахъ онѣ были всемогущи. Такъ, наприм., даже въ 1869 г. великіе восторги вызывали группы Карно: „Флора", „Танецъ", Четыре страны свѣта". „Онъ родоначальникъ тревожной, оживленной, драматической скульптуры", кричали про него со всѣхъ своихъ колоколенъ французы. „Карпо изображаетъ самый сокъ и цвѣтъ жизни",—кричали также про него. И дѣйствительно, „оживленія" у этого художника нельзя отрицать. Но много ли въ этомъ „оживленіи" толка, и въ особенности разсудка? Голая женская фигура стоитъ передъ вами на одномъ колѣнѣ и быстро раздвигаетъ обѣими руками кусты и вѣтви вокругъ себя; она нѣжно улыбается, а какіето дѣточки-пузанчики подплясываютъ около нея, и мы должны уразумѣвать, что это—„Флора и Весна". Нѣсколько голыхъ женщинъ схватились за руки и, вертя головами, мечутся какъ угорѣлыя въ какомъ-то канканѣ—мы должны уразумѣвать, что это аллегорія „Танца", почему эти женщины и поставлены на площади передъ входомъ въ зданіе «Оперы». Какой тутъ вездѣ разумъ, какой смыслъ человѣческій? Какое зрителю дѣло до всѣхъ этихъ пустяковъ и всего этого ненужнаго баловства, не взирая на восхищающія „знатоковъ" линіи, формы и праздныя изящества? И какого разума и разсудка спрашивать у скульптора, любимца Наполеона III и его супруги Евгеніи, который съ восторгомъ и почтеніемъ лѣпилъ для одного фронтона въ Луврѣ барельефъ: „Императорская Франція вноситъ во вселенную—свѣтъ и покровительствуетъ земледѣлію и торговлѣ". Трудно представить себѣ, чтобъ низкопоклонный угодникъ и льстецъ Наполеона III сnособенъ былъ задумать и создать нѣчто значительное, истинно-художественное, глубокое и поэтическое. Далѣе ловкихъ, пріятныхъ, придворныхъ формъ ему никуда не надо было стремиться. Оттого то Карпо и ему подобные никакого значенія въ искусствѣ имѣть не могутъ. Мода на нихъ скоро проходитъ. Исчезла мода на Прадьэ, на Клезингеровъ, тѣхъ, что такъ недавно восхищали людей 30-хъ и 40-хъ годовъ своими кокетливыми, жеманными, улыбающимися женщинами изъ мрамора, олицетворявшими «le joli»,—исчезнетъ скоро, конечно, и смѣнившая ихъ мода на лихихъ разбитныхъ, разгульныхъ бабъ Карпо, словно прибѣжавшихъ на улицу съ придворныхъ оргій Наполеона III. Пройдетъ, конечно, скоро мода и на большинство скульпторовъ, какими славилась и славится Франція

Множество другихъ французскихъ скульпторовъ нашего вѣка точно также нерѣдко отличались красивостью или граціозностью формы, иногда преувеличенностью и ретиричностью жеста, изящными линіями и пріятною группировкою, но проявляли почти всегда ужасающую рутинность задачи, или пустоту и ненужность общаго. Къ концу столѣтія, французская скульптура дошла до самаго печальнаго проявленія—это до созданій Родена, даровитаго по формѣ, умѣло владѣющаго средствами своего искусства, но совершенно чудовищнаго по своимъ декадентскимъ вкусамъ и направленію. Онъ безобразно кривляетъ и ломаетъ всѣ позы, всѣ формы, ничего не изображающія кромѣ абстрактовъ, символовъ и аллегорій въ видѣ нагихъ фигуръ („Сфинксъ", „Пробужденіе", „Тѣнь", „Источникъ и гора", „Демонъ уноситъ женщину", „Фавнъ похищаетъ женщину", „Сирена уноситъ юношу", „Двѣ сирены кусаютъ другъ друга при видѣ Тритона, уносящаго еще одну Сирену", „Тѣнь глядитъ въ пропасть", „Обнимающіяся вакханки", „Падшій ангелъ", „Человѣкъ и его мысль", „Геній вѣчнаго покоя", „Человѣкъ своею смертью снова вступаетъ въ природу", „Поэтъ и музы", и т. д.). Особенно любитъ Роденъ представлять обнимающихся нагихъ женщинъ. Таковъ законъ, вкусъ и умъ декаденства. Во всемъ этомъ нѣтъ уже ни малѣйшей природы, дѣйствительности, истины. Все выдумано, исковеркано и обезображено. Его монументъ „Шести горожанамъ города Калэ", по задачѣ—историческій, реальный, патріотическій. но по исполненію—это полное отсутствіе всяческой натуральности и дѣйствительности, капризъ формъ и линій, неестественность и фальшъ движеній, реторическая преувеличенность выраженія. Его проэкты монументовъ Виктору Гюго (представленному нагимъ!), Бальзаку (представленному въ какомъ-то мѣшкѣ или простынѣ)—безобразны и нелѣпы до степени чего-то непостижимаго. И этакого-то отчаяннаго ломаку и безобразника многіе французы (изъ декадентовъ) признаютъ „геніемъ, стоящимъ выше всѣхъ скульптаровъ міра, кромѣ древнихъ грековъ и новыхъ итальянцевъ времени Возрожденія!"

Обозрѣвая французскихъ скульпторовъ нашего вѣка, скоро приходишь къ заключенію, что если они имѣютъ дѣйствительную заслугу, то это, во-первыхъ по части портрета, во вторыхъ по части изображенія животныхъ. Тутъ, при своей талантливой натурѣ, и при своемъ прилежномъ изученіи существующихъ въ природѣ формъ, они представили большое количество замѣчательныхъ произведеній. Всѣ выдающіяся, всѣ историческія личности Франціи XIX вѣка воспроизведены ими, то по заказу, то по собственному желанію, и нерѣдко—даже съ большою даровитостью, тонкостью и изяществомъ. Правда, истинная мѣткая характеристика не всегда тутъ есть на лицо, новымъ скульпторамъ далеко до того, что̀ представляли лучшіе

мы ничего не въ состояніи открыть „глубоко-эпическаго“ и чего-нибудь „историческаго“ во всѣхъ его конныхъ фигурахъ: древнемъ „Франкѣ“, „Рыцарѣ“, „Веласкецѣ“, въ его „Жаннѣ д'Аркъ на колѣняхъ“, въ его „Архангелѣ Михаилѣ“, его „Людовикѣ XIII верхомъ“ и т. д.: это все точно такія же ординарныя виньетки, какихъ столько всегда можно увидѣть въ безчисленныхъ иллюстрированныхъ книгахъ.

Исключенія изъ всего сказаннаго рѣдки. Для примѣра можно привести двѣ, нѣсколько выходящія изъ ряду вонъ вещи. Одна изъ нихъ—„Первыя похороны“, Барріаса (1878). Адамъ и Евва прекрасно сгруппированы, группа талантлива, серьезна и даже искренна (до нѣкоторой степени). Въ позѣ Адама хорошо выражена трудность нести грузъ, въ лицѣ—сосредоточенное горе, въ движеніи Еввы, наклонившейся къ молодому трупу Авеля—есть удрученность, на лицѣ тоже недурно выразилась скорбь,—но всѣ три личности—современные, или по крайней мѣрѣ, новѣйшіе Французы, и нѣтъ тутъ, не взирая на общую удачу группы, ничего грандіознаго, ничего историческаго, ничего глубоко-трагическаго, ничего древняго, ничего допотопнаго. Сцена точно происходила гдѣ-нибудь около рѣки или моря, у купающихся, вчера или сегодня. Но Барріасъ не въ состояніи былъ удержаться даже и на этой степени талантливости, и на всемірной парижской выставкѣ 1900 года онъ представилъ монументъ Виктора Гюго въ видѣ такой скалы, загроможденной цѣлымъ полкомъ ординарнѣйшихъ женскихъ аллегорическихъ фигуръ съ размахнутыми крыльями и руками, и съ В. Гюго на вершинѣ, что все это созданіе не уступаетъ въ пошлости никоторой изъ самыхъ ординарныхъ французскихъ скульптуръ нашего времени.

Другое замѣчательное новое скульптурное произведеніе у французовъ, это „Сцена Мирабо въ народномъ собраніи“ (1883). Король Людовикъ XVI прислалъ въ это собраніе своего адъютанта, съ приказомъ разойтись. Всѣ оцѣпенѣли, кто испугался, кто не знаетъ, какъ быть и что сказать. Одинъ не потерялъ присутствія духа—Мирабо. Онъ, полный огня, убѣжденія и мысли, быстро вскочилъ съ мѣста и гордо признноситъ свои гордыя слова къ посланному. Къ несчастію, этотъ горельефъ—оригинальный, смѣлый по формѣ и своеобразному расположенію, жизненный и правдивый по выраженію, былъ первой, но и послѣдней значительной работой Далу. Ею онъ поразилъ всѣхъ. Можно было ожидать много отъ молодого, талантливаго и правдиваго художника. Но онъ сошелъ со свего своеобразнаго пути, ступилъ на общую колею, и никогда потомъ не сдѣлалъ уже ничего замѣчательнаго. Въ 1890 г. онъ даже способенъ былъ представить бюстъ знаменитаго Делакруà самымъ банальнымъ образомъ, на монументѣ: аллегорическая фигура Времени поднимаетъ аллегорическую фигуру Славы до лица Делакруà.

„Орангъ-утангъ похищаетъ нагую женщину“, „Орангъ-утанги одолѣваютъ людей-дикарей“, „Допотопные дикари побѣждаютъ медвѣдей“ и т. д.

20.

Судьбы нѣмецкой скульптуры, въ теченіе XIX вѣка, были совершенно иныя чѣмъ у французской скульптуры. Насколько средневѣковыя, рыцарскія отдѣльныя фигуры, сцены, группы были рѣдки и вялы у французовъ, настолько онѣ были у нѣмцевъ часты, многочисленны и, сравнительно говоря, подвижны. Мнѣ кажется, еслибъ можно было соединить всѣ ихъ вмѣстѣ, онѣ составили бы такой же громадный и нѣмецкій *скульптурный* музей, какъ французскій *живописный* музей въ Версалѣ. Оба одинаково обширны и многочисленны, но оба одинаково малозначительны, одинаково невыносимы, скучны и одинаково ненужны. Главное основаніе ихъ—народное чванство и хвастовство, народный лже-патріотизмъ. Обѣ эти громадныя массы холста, мрамора и бронзы поглотили огромныя суммы денегъ, обѣ полны самохвальства, но блещутъ отсутствіемъ настоящаго таланта. „Валгалла“, „Ruhmeshalle“, „Feldherrenhalle“, мюнхенскій дворецъ, наружный фасадъ дрезденской пинакотеки, наружный фасадъ берлинскаго стараго музея, наконецъ пѣлая аллея „владыкъ“ въ берлинскомъ Тиръ-Гартенѣ, все это сооруженія, биткомъ набитыя статуями и бюстами, посредственнаго достоинства, но всего чаще полными реторичности, надутости, ненатуральности и дѣланности. Этими качествами (не говоря уже о цѣлой тучѣ бравыхъ, деревянныхъ, хотя и изъ мрамора вырубленныхъ генераловъ) особенно страдаютъ колоссальныя статуи: „Баварія“ работы мюнхенца Шванталера, и „Германія“ (надъ Рейномъ), работы дрезденца Іоганна Шиллинга, наконецъ конная недавняя статуя императора Вильгельма I (въ Берлинѣ на площади у дворца), работы берлинца Рейнгольда Бегаса, вся окруженная штыками и львами, штандартами и орлами, пушками и голыми, растрепанными женщинами-аллегоріями. Онѣ созданы въ стилѣ рококо, особенно миломъ Бегасу, и изображаютъ, по мнѣнію художника, весь комплектъ человѣческихъ талантовъ, достоинствъ и добродѣтелей.

Изъ числа этихъ лживыхъ горъ мрамора и бронзы, портретные статуи и бюсты нѣмецкихъ скульпторовъ оказываются, сравнительно, еше лучшими работами ихъ, особливо въ теченіе послѣднихъ двухъ-трехъ десятилѣтій. Тутъ встрѣчается иногда не только изученіе натуры, но и жизни и сильное симпатичное приближеніе къ природѣ. Такъ, наприм., истинно прекрасна статуя королевы Луизы, Рауха, истинно характеренъ и жизненъ бюстъ великаго живописца Менцеля, вылѣпленный съ натуры Бегасомъ, и находящійся въ берлинскомъ

скульпторы XVIII вѣка, съ Гудономъ во главѣ, однако великій долгъ увѣковѣченія выдающихся современниковъ выполненъ ими вдоволь—и это лучшая ихъ заслуга. Конечно, я имѣю здѣсь въ виду не тѣ пышные, парадные, фальшащіе монументы, которые полны негодныхъ и безсмысленныхъ аллегорій въ антуражѣ, и лживаго выраженія въ лицѣ главнаго персонажа. Таковъ, напримѣръ, прославленный у французовъ монументъ, сооруженный Полемъ Дюбуа въ память Ламорисьера, представленнаго симпатичнымъ чуднымъ человѣкомъ, тогда какъ онъ былъ только ординарный французскій генералъ, ретроградъ и давитель, поклонникъ и, въ качествѣ начальника папскихъ зуавовъ, защитникъ папы, а разставленныя вокругъ его смертнаго одра мраморныя фигуры: „Милосердіе", „Размышленіе", „Мудрость", „Краснорѣчіе", „Справедливость", „Благоразуміе" — только представительницы такихъ качествъ, которыхъ жалкій Ламорисьеръ и во снѣ никогда не видалъ. Нѣтъ, я говорю про совсѣмъ другое: про безпретензливые, простые бюсты и статуи французскихъ поэтовъ, музыкантовъ, художниковъ, ученыхъ, техниковъ, открывателей, починателей благаго дѣла, которыхъ громадное множество населяютъ площади, общественныя залы и музеи всѣхъ главныхъ французскихъ городовъ. Натурально, степень совершенства и художественности этихъ статуй и бюстовъ разнообразна, смотря по таланту каждого скульптора, но всѣ эти произведенія стремились къ правдѣ содержанія и правдѣ исполненія, и часто достигали цѣли. Нѣтъ ни одного сколько-нибудь замѣчательнаго французскаго скульптора новаго времени, который не сдѣлалъ-бы нѣсколькихъ хорошихъ портретовъ въ видѣ статуй и бюстовъ.

Изображеніе животныхъ достигло у французовъ, въ теченіе XIX вѣка, очень высокой степени совершенства. Многіе десятки этихъ художниковъ проводятъ годы въ прилежномъ и строгомъ изученіи обитателей зологическихъ садовъ,—ихъ физіономій, склада жизни и нравовъ, и возсоздали многочисленныя фигуры и группы ихъ съ такимъ совершествомъ, какого не появлялось давно, уже со временъ античнаго міра. Только жизнь, разнообразныя позы и движенія, иногда тонкія душевныя настроенія и чувства, все это новая скульптура научилась передавать еще вѣрнѣе и поразительнѣе противъ прежняго. Замѣчательнѣйшіе французскіе художники въ этомъ родѣ: Бари, Кенъ, Фреміэ, Мень. Орангъ-утанги, львы, тигры, олени, зайцы, крокодилы, гиппопотамы, змѣи, орлы, соколы, наконецъ, иногда и домашнія животныя: лошади, собаки, быки и т. д. представлены ими, въ безчисленныхъ фигурахъ и группахъ, большаго и малаго размѣра, часто съ изумительнымъ совершенствомъ, въ разные моменты ихъ мирной или боевой жизни. Любопытны, у Фреміэ, хотя-бы по фантазіи и странности, люди и животныя доисторическаго времени:

„Орангъ-утангъ похищаетъ нагую женщину“, „Орангъ-утанги одолѣваютъ людей-дикарей“, „Допотопные дикари побѣждаютъ медвѣдей“ и т. д.

20.

Судьбы нѣмецкой скульптуры, въ теченіе XIX вѣка, были совершенно иныя чѣмъ у французской скульптуры. Насколько средневѣковыя, рыцарскія отдѣльныя фигуры, сцены, группы были рѣдки и вялы у французовъ, настолько онѣ были у нѣмцевъ часты, многочисленны и, сравнительно говоря, подвижны. Мнѣ кажется, еслибъ можно было соединить всѣ ихъ вмѣстѣ, онѣ составили бы такой же громадный и нѣмецкій *скульптурный* музей, какъ французскій *живописный* музей въ Версалѣ. Оба одинаково обширны и многочисленны, но оба одинаково малозначительны, одинаково невыносимы, скучны и одинаково ненужны. Главное основаніе ихъ—народное чванство и хвастовство, народный лже-патріотизмъ. Обѣ эти громадныя массы холста, мрамора и бронзы поглотили огромныя суммы денегъ, обѣ полны самохвальства, но блещутъ отсутствіемъ настоящаго таланта. „Валгалла“, „Ruhmeshalle“, „Feldherrenhalle“, мюнхенскій дворецъ, наружный фасадъ дрезденской пинакотеки, наружный фасадъ берлинскаго стараго музея, наконецъ цѣлая аллея „владыкъ“ въ берлинскомъ Тиръ-Гартенѣ, все это сооруженія, биткомъ набитыя статуями и бюстами, посредственнаго достоинства, но всего чаще полными реторичности, надутости, ненатуральности и дѣланности. Этими качествами (не говоря уже о цѣлой тучѣ бравыхъ, деревянныхъ, хотя и изъ мрамора вырубленныхъ генераловъ) особенно страдаютъ колоссальныя статуи: „Баварія“ работы мюнхенца Шванталера, и „Германія“ (надъ Рейномъ), работы дрезденца Іоганна Шиллинга, наконецъ конная недавняя статуя императора Вильгельма I (въ Берлинѣ на площади у дворца), работы берлинца Рейнгольда Бегаса, вся окруженная штыками и львами, штандартами и орлами, пушками и голыми, растрепанными женщинами-аллегоріями. Онѣ созданы въ стилѣ рококо, особенно миломъ Бегасу, и изображаютъ, по мнѣнію художника, весь комплектъ человѣческихъ талантовъ, достоинствъ и добродѣтелей.

Изъ числа этихъ лживыхъ горъ мрамора и бронзы, портретные статуи и бюсты нѣмецкихъ скульпторовъ оказываются, сравнительно, еще лучшими работами ихъ, особливо въ теченіе послѣднихъ двухъ-трехъ десятилѣтій. Тутъ встрѣчается иногда не только изученіе натуры, но и жизни и сильное симпатичное приближеніе къ природѣ. Такъ, наприм., истинно прекрасна статуя королевы Луизы, Рауха, истинно характеренъ и жизненъ бюстъ великаго живописца Менцеля, вылѣпленный съ натуры Бегасомъ, и находящійся въ берлинскомъ

Національномъ Музеѣ. Его чудная работа напоминаетъ лучшіе бюсты съ натуры итальянцевъ XV вѣка; въ высокой степени замѣчательны также по типу и выраженію головы Лессинга, Шиллера и Гете, въ монументахъ Ритчеля и др. Но коль скоро нѣмецкій скульпторъ задается мыслью „сочинить", „создать сюжетъ", онъ тотчасъ опускается въ безбрежное море глубокихъ соображеній, метафизики, хитросплетеній, у него являются тотчасъ же „намеки тонкіе на то, чего не вѣдаетъ никто". Возьмите, наприм., такого умнаго, такого дѣльнаго, такого даровитаго художника, какъ Ритчель. Его письма и дневники наполнены безконечными разсужденіями объ „идеалѣ", объ „Uridee" (пра-идеѣ), о томъ, что такое „идеализмъ", и что такое „реализмъ", и чего именно онъ желаетъ держаться; возьмите точно также письма, разговоры и дневники другого умнаго, дѣльнаго и талантливаго нѣмецкаго скульптора Рауха: у этого точно также метафизики не оберешься, а метафизика эта ни къ чему лучшему не приводитъ его, какъ къ ограниченію и порчѣ самого себя, къ принужденію собственнаго своего дарованія бѣгать въ кандалахъ. И вслѣдствіе этой-то метафизики и пра-идей, вслѣдствіе ученаго исканія чего-то особенно глубокаго и высокаго, вѣчнаго и несокрушимаго, нѣмецкіе скульпторы наполнили свои площади и мосты, улицы и скверы, множествомъ Минервъ и амазонокъ, греческихъ юношей и воиновъ, то размахивающихъ мечами, то раненыхъ и падающихъ („Амазонка со львомъ", Киса, „Минерва съ юношей", Вольфа и др.). Даже талантливый Арнольдъ Бегасъ, котораго за его стремленіе къ реализму, нѣмцы прозвали „Рубенсомъ скульптуры", всего особеннѣе прославился какими группами? Группой „Венера и Амуръ". аллегорическими (впрочемъ очень красивыми) фигурами: „Лирика" и „Драма" на монументѣ Шиллера, рѣки „Эльба" и „Висла" на дворцовомъ колодцѣ. Все античность да аллегорія, все античность да аллегорія, безъ нихъ нѣмцы ни шагу! Но нѣмецкіе писатели именно эту-то античность да аллегорію и ставили своимъ художникамъ всегда въ заслугу. Они говорили (напр. Любке), что Раухъ „какимъ-то дыханіемъ античнаго чувства красоты всегда смягчаетъ жесткости и угловатости временныхъ и индивидуальныхъ формъ". Смягчаетъ! Но хорошо ли, нужно ли „смягчать", требуетъ ли этого настоящее, правдивое, жизненное искусство? И это—тотъ самый Раухъ, который признается у нихъ именно главой и вершиной художественнаго реализма въ скульптурѣ!

Однакоже, среди всѣхъ этихъ заблужденій и ограниченій, вотъ какое странное явленіе произошло. Нѣмецкіе скульпторы, при всей даровитости разныхъ отдѣльныхъ художниковъ, во многомъ и сильно уступали, въ теченіе XIX вѣка, французскимъ скульпторамъ: у нихъ никогда не было ни изящества въ той степени, какъ у французовъ, ни того оживленія и страстности, ни той увлекательности, которыми

такъ часто отличались французы. И при всемъ томъ, нельзя не видѣть, что лучшіе и значительнѣйшіе монументы, какіе только появились въ Европѣ въ продолженіе XIX столѣтія, созданы—не французами, а нѣмцами. Это: колоссальная конная статуя Фридриха II въ Берлинѣ, работы Рауха, и колоссальная статуя Лютера въ Вормсѣ, работы Ритчеля. Обѣ были созданы во второй половинѣ столѣтія: первая въ 1851, вторая въ 1868 году. Оба художника были всю жизнь великіе другъ съ другомъ пріятели и единомышленники; оба создали нѣчто великое и высокозамѣчательное. Правда, у обоихъ вышли эти два монумента далеко не вполнѣ хорошо. Многочисленные барельефы на пьедесталахъ, безчисленныя фигуры внизу, подъ главными статуями и вокругъ нихъ, оставляютъ желать ещё многаго. На монументѣ Фридриха II—его фельдмаршалы, генералы, министры, чиновники, ученые, литераторы и художники,—на монументѣ Лютера его современники и товарищи по дѣлу: Меланхтонъ, Рейхлинъ, Виклефъ, Гуссъ, Савонарола, женскія аллегоріи городовъ — ординарны и мало удались авторамъ. Не было бы, кажется, большой потери, еслибъ этихъ скульптуръ вовсе не было на свѣтѣ. И что же! Не взирая на такіе крупные недостатки, не взирая на отсутствіе французской граціи и подкупающей общедоступной привлекательности, обѣ главныя фигуры этихъ нѣмцевъ истинные chefs d'oeuvr'ы по созданію, по типу, по характеру, по глубокому выраженію, по правдѣ. Фридрихъ II—старый, согнутый годами, но хитрый, повелительный, насмѣшливый, сухой, безсердечный тиранъ и давитель, съ палкой на ремешкѣ у кисти руки и въ треугольной шляпѣ—это истинно тотъ самый человѣкъ, котораго прославила Европа конца XVIII и всего XIX вѣка за добытую имъ для Пруссіи славу (любопытно только замѣтить, что Раухъ, по своему „реальному классицизму", непремѣнно хотѣлъ представить Фридриха II въ греческой хламидѣ, и съ голыми руками и ногами, и только неизмѣнная воля самого прусскаго короля заставила его представить Фридриха въ современномъ костюмѣ). Но еще гораздо выше того—Лютеръ, огненный, твердый, непобѣдимый, упоршій могучую, нервную руку, свернутую кулакомъ, на евангеліе: онъ поднялъ вдохновенную», гордую голову вверхъ и произноситъ свои знаменитыя слова: „Eine feste Burg ist unser Gott". Были въ Европѣ художники, по художеству и художественной своей работѣ стоящіе гораздо выше Рауха и Ритчеля, но нѣтъ, ни на одной площади Европы, общественнаго и государственнаго монумента выше этихъ двухъ по выраженію души, по силѣ и безпредѣльной истинѣ. Что значитъ для художника, въ самомъ дѣлѣ всѣмъ существомъ своимъ погрузиться въ глубину своей задачи! Никакая прелесть и мастерство техники не преодолѣютъ истинно потрясеннаго духа его. Но какъ это рѣдко случается!

21.

Въ продолженіе XIX вѣка, итальянскіе скульпторы, именно, кажется, больше всѣхъ другихъ доказали свою неспособность къ такому погруженію въ глубину своего сюжета. У нихъ все—лишь внѣшнее, все поверхностно. Они равнодушно понадѣлали сотни статуй, перебрали чуть не всю греческую и римскую миѳологію, Библію и Евангеліе, изобразили сотни, можетъ быть тысячи знаменитыхъ людей Италіи, то „Данта", то „Христофора Колумба", то „Галилея", то „Гарибальди" (Теперани, Дюпрэ, Бартолини, Табакки, Барцаги, Тантардини, и множество другихъ)—но все это лишь декорація, риторика, и костюмъ. Ни единой блестки живого чувства и души не проступило наружу. Зато превосходно выдѣланы складки, шелкъ, кружева, эполеты, сапоги, сабли, юбки. Большое кладбище въ Генуѣ наполнено сотнями большихъ группъ, по намѣренію очень реалистическихъ, съ нынѣшней обстановкой и нинѣшнимъ костюмомъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, очень разнообразно представленныхъ въ печальныхъ или трагическихъ позахъ вокругъ постели умершаго, но ничто не можетъ быть холоднѣе и педантичнѣе всего этого притворства и фальши художника, всей этой школьной шаблонности и полнѣйшаго внутренняго равнодушія. При этомъ, мастерство технической работы изъ мрамора или отливки изъ бронзы дошло у новыхъ итальянцевъ до высокаго совершенства, и вся Европа заказываетъ этимъ художникамъ-мастеровымъ «выполнять» значительнѣйшія работы, или же учится у нихъ техникѣ, тонкой, деликатной, изящной,—но все-таки поверхностной и внѣшней. О душѣ, чувствѣ тутъ и помина никогда нѣтъ. На эти скульптуры, за то, совсѣмъ почти и никто не обращаетъ никакого вниманія. Правда, въ 1867 году, пошумѣли, на всемірной парижской выставкѣ, замѣтили статую: «Послѣдній день Наполеона I», сдѣланную, скульпторомъ Вела, всего болѣе въ угоду Наполеону III, сидѣвшему тогда на престолѣ. Поговорили, но всетаки потомъ скоро забыли. Статуя была опять нѣчто совершенно поверхностное. Всего лучше было выдѣлано одѣяло, въ складкахъ лежавшее на колѣняхъ императора; всего хуже былъ—онъ самъ, „съ думой на челѣ", опустившійся въ своемъ креслѣ, но плохо выразившій наполняющія его „глубокія чувства". Спустя шесть лѣтъ, въ 1873 году, на вѣнской всемірной выставкѣ, опять обратила на себя вниманіе другая статуя, итальянскаго графа Ольдофреди: „Наполеонъ III въ Чизльгёрстѣ". Уже не было на свѣтѣ и племянника-императора, какъ прежде (уже давно)—дяди-императора, и итальянскому скульптору (особливо графу) казалось нужнымъ и интереснымъ изобразить „послѣднія муки и мысли" этого втораго наполеонида.

Но Ольдофреди стоялъ по таланту ниже даже и Велы, и его статую забыли еще во время выставки. Гораздо болѣе, тутъ же (въ 1873 году), обратили вниманія на статую Монтеверде: „Дженнеръ прививаетъ оспу своему маленькому сынку“,—и дѣйствительно, задача была чудная, истинная и важная, а въ статуѣ было извѣстное мастерство фактуры, нѣкоторая новизна задачи и группировки; но скоро заговорили всѣ, что и у этого итальянца, собственно, ничего нѣтъ настоящаго, важнаго и значительнаго въ самомъ творчествѣ: позы отца и сына—невѣрны и выдуманы, для изящества группировки, а что касается выраженія—то оно искусственно и преувеличено. Въ итогѣ — только декорація, эффектъ, а всего лучше, всего замѣчательнѣе, выдѣланы: чулки и башмаки отца, и складки его короткихъ поколѣно штановъ.

Удачнѣе всего въ XIX вѣкѣ оказывались у итальянскихъ скульпторовъ, бюсты съ натуры. Тутъ нужна была только нѣкоторая наблюдательность и извѣстная техника. Мраморъ и гипсъ гнутся у нихъ подъ рѣзцомъ и стеккой, словно резинка подъ пальцами, говаривали много разъ про нихъ:—вотъ они по части бюстовъ съ натуры и представляли иной разъ очень хорошіе образцы.

Англійская скульптура всю первую половину XIX вѣка шла по слѣдамъ Кановы и Торвальдсена, тѣмъ болѣе, что многіе изъ лучшихъ англійскихъ скульпторовъ по многу лѣтъ засиживались, а иногда и вовсе оставались въ Италіи.

Австрійская, испанская, шведская и голландская школы скульптуры не представили въ теченіе XIX вѣка ничего особенно замѣчательнаго и оригинальнаго. Одинъ бельгіецъ, Мёньэ (Meunier), получилъ въ послѣдніе годы довольно значительную извѣстность своими фигурами, во весь ростъ, изъ міра рабочихъ: „литейщикъ“, „землекопъ“, „садовникъ“, „кузнецъ“, „стеклянный рабочій“. Въ нихъ много простоты и естественности, довольно вѣрныя движенія и позы, никакого преувеличенія, ни выдумки. Его даже иногда пробовали возвести въ санъ „почичателя новой эры въ скульптурѣ“, пытались увѣрить современнаго зрителя и читателя, что онъ—то же самое въ новой скульптурѣ, что Миллэ въ новой живописи, т. е. изобразитель сельскаго работника, городскаго мастероваго. Но это было — прославленіе не въ мѣру. Мёньэ изображаетъ только „внѣшняго“ человѣка, и никогда „внутренняго“. Характеръ, душа, чувство въ человѣкѣ—ему неизвѣстны. Лицо для него—словно не существуетъ у его фигуръ. Онѣ безъ выраженія. „Сценъ“ у него никогда никакихъ нѣтъ, а сцены, драма—необходимы для нынѣшняго скульптора, если не во всѣхъ, то хоть въ иныхъ созданіяхъ. У него этого нѣтъ. Все только оцѣпенѣлыя фигуры, или группы. Его скульптуры — словно равнодушныя, невозмутимыя фотографіи.

22.

До самой середины XIX вѣка русской скульптуры все равно что не существовало. Конечно, скульпторовъ всегда у насъ бывало много, ихъ произведеній—также. Только ни тѣ, ни другія не представляли собою никакого особаго значенія. Скульпторы являлись на сцену потому, что была на свѣтѣ, со временъ Екатерины II, Академія Художествъ, обязанная выводить на свѣтъ, словно цыплятъ, тоже и скульпторовъ; скульптуры являлись потому, что офиціальный спросъ былъ. Но изъ этого ничего еще не выходило. Внѣ монументовъ для площади и статуй, или барельефовъ для церкви или парадной залы—русскіе скульпторы ничего не производили, ничего сами собой, ничего по собственному желанію и почину, ничего по требованію собственной фантазіи. Фантазіи у нихъ только и хватало па академическихъ Венеръ, Вакханокъ, Фавновъ, на глупыя аллегоріи и на все тому подобное (Мартосъ, Ставассеръ, Логановскій, Рамазановъ и др.). Скульптуры на вершинѣ тріумфальной арки Главнаго Штаба (богиня Побѣды на колесницѣ), или на вершинѣ Александринскаго театра (богъ Аполлонъ на колесницѣ), барельефы и статуи соборовъ Казанскаго и Исаакіевскаго (внутри послѣдняго—„Воскресеніе“ и „Преображеніе“—Пименова), статуи Барклая-де-Толли и Кутузова, въ военныхъ шинеляхъ, но задрапированныхъ поантичному—Орловскаго, и множество подобныхъ же неинтересныхъ созданій, вполнѣ лишенныхъ оригинальности, представляютъ только результаты школы и выучки, результаты подражанія чужимъ, далекимъ образцамъ, и полное отсутствіе чего бы то ни было своего, самостоятельнаго. Наши старинные скульпторы были до такой степени только равнодушные исполнители заказовъ и приказовъ, ихъ интересы были все еще такъ низменны, что эти господа никогда не почувствовали потребности и охоты вылѣпить бюстъ котораго-либо изъ знаменитыхъ своихъ современниковъ: Карамзина, митрополита Евгенія, академика Остроградскаго, Грибоѣдова, Пушкина, Гоголя, Глинки и др. Имъ не было до этихъ людей никакого дѣла. „Никто не заказываетъ“. Весь рядъ скульпторовъ этой породы замыкаетъ собою Микѣшинъ, который, въ концѣ 50-хъ годовъ и въ началѣ 60-хъ, представилъ на своемъ „Памятникѣ 1000-лѣтія Россіи“ цѣлую массу русскихъ знаменитостей, но сдѣлалъ это такъ поверхностно, индифферентно, съ такимъ подражаніемъ памятнику Фридриху II—Рауха, и вмѣстѣ съ такимъ подраженіемъ новѣйшимъ итальянскимъ и французскимъ монументамъ подобнаго же рода, что его созданіе не играетъ никакой роли въ исторіи нашей скульптуры. Изъ всѣхъ заказныхъ оффиціальныхъ монументовъ все-таки наиболѣе отличаются (сравнительно говоря) статуи Николая I

и Крылова, вылѣпленныя барономъ Клодтомъ. Странное дѣло: этотъ художникъ былъ собственно только скульпторъ для изображенія лошадей, которыхъ онъ изучалъ со страстью и лѣпилъ съ мастерствомъ всю свою жизнь: но ему заказали дѣлать монументы—онъ ихъ и дѣлалъ. И что же? Оказалось, что онъ исполнилъ свою задачу совершеннѣе и талантливѣе, чѣмъ исполняли свою „настоящіе скульпторы". Столько онъ вложилъ истинной характеристики, простоты и даровитости въ обѣ свои фигуры.

Съ середины XIX столѣтія все измѣнилось. Вдругъ выдвинулась, нежданно-негаданно, на первый планъ русская скульптурная школа, и очень скоро пріобрѣла симпатіи всей Европы. Эта школа обязана была своимъ нарожденіемъ и ростомъ тому самому великому интеллектуальному движенію, которое началось въ Россіи тотчасъ послѣ Крымской кампаніи и переродило отъ самыхъ корней все русское общество. Въ литературѣ и искусствѣ явилось совершенно новое энергическое направленіе, искавшее свѣта и правды, и оно вдругъ одушевило также и нашу скульптуру. Выступила на сцену новая порода скульпторовъ, смѣвшихъ думать и чувствовать по собственному расположенію, безъ приказа и указа, желавшихъ выразить что-то свое и не справляющееся съ примѣрами европейскихъ нашихъ коренныхъ „баръ".

Первымъ выступилъ Каменскій. Онъ въ состояніи былъ думать по-новому, по-своему, и у него былъ талантъ, но талантъ еще очень маленькій, такъ что онъ сверкнулъ свѣтлой, но жиденькой струйкой, да скоро и ушелъ куда-то подъ землю, спрятался отъ всѣхъ глазъ. Милъ былъ его „Мальчикъ-скульпторъ" (1866)—русскій деревенскій мальчикъ, лѣпящій птичку, и вся русская публика обрадовалась, какъ неожиданной находкѣ; скоро потомъ (1868) Каменскій вылѣпилъ „Молодую вдову съ ребенкомъ на колѣнкахъ"—и наша публика еще болѣе обрадовалась: въ новой статуйкѣ было еще болѣе простоты, выраженія, чувства, талантливости. Обѣ скульптуры были нѣчто совсѣмъ другое, чѣмъ статуи подобнаго же рода прежнихъ нашихъ художниковъ, напримѣръ „Мальчикъ съ птичкою" и „Мальчикъ, просящій милостыню", Пименова. Задачи были, на видъ, какъ будто однѣ и тѣ же, художественное мастерство было на сторонѣ Пименова, даже гораздо больше, но созданія Пименова нѣчто совсѣмъ итальянское, римско-скульптурное, лже-античное и условное, даже вопреки натурѣ (мальчики все нагіе!), у Каменскаго—нынѣшніе, живые. Но скоро потомъ все движеніе впередъ у него кончилось. Третья скульптура Каменскаго „Первый шагъ" (1869) явилась первымъ шагомъ его художества внизъ. Умѣнья не накоплялось болѣе, прежняго, оно было недостаточно; онъ уже только „сочинялъ", а сочиненіе это было слабо. Вдобавокъ ко всему, Каменскій вздумалъ пу-

ститься въ аллегоріи: передъ нами не простой ребенокъ, не простая мать, а сама Россія, которой слабые, первые шаги направляетъ мать—Европа.

Слѣдовавшій за юнымъ Каменскимъ художникъ, проявилъ, наконецъ, всю мощь русской новой скульптуры. Это былъ — Антокольскій. Его учителемъ былъ Пименовъ, но ученикъ пошелъ по своей собственной дорогѣ. Первый періодъ его творчества посвященъ былъ выраженію еврейства: еврейскихъ личностей, еврейскихъ сценъ, еврейскаго чувства. Сюда принадлежали, во-первыхъ, его: „Еврей-портной“, „Еврей скупой“, горельефы: первый—изъ дерева, вторый—изъ дерева и слоновой кости. Это были вещицы, по размѣрамъ довольно маленькія, но въ нихъ было столько жизни и жизненной правды, выразительности и движенія, столько онѣ были непохожи на всю прежнюю нашу скульптуру, что Академія, какъ ни была академична, а поняла, раскусила, и дала еврейскому талантливому юношѣ, вопреки обычнымъ преданіямъ и вкусамъ, серебряную медаль тотчасъ же, за первую же его вещицу. Скоро потомъ, Антокольскій задумалъ двѣ другія, еще гораздо болѣе важныя вещи на еврейскіе сюжеты: «Споръ о Талмудѣ»—группа, «Нападеніе инквизиціи на евреевъ»—уже цѣлая большая скульптурная картина. То, чѣмъ тутъ Антокольскій задавался, взяло такую ноту, о какой никто до тѣхъ поръ не думалъ въ Европѣ. Въ «Спорѣ о Талмудѣ» выраженъ былъ своеобразный характеръ евреевъ-начетчиковъ, ихъ упрямое стремленіе къ буквѣ своего вѣрованія, ихъ нѣсколько ограниченное, вслѣдствіе долгихъ столѣтій гоненія, пониманіе своего вѣрованія; въ „Инквизиціи“ (1870)—одна изъ ужасающихъ, варварскихъ сценъ вѣчнаго преслѣдованія, отупѣвшими современниками. Оба эти созданія были полны, въ скульптурныхъ эскизахъ автора, глубокой драматичности, поразительной правды, жизни. Къ несчастію, Антокольскій никогда не собрался, по-настоящему, въ надлежащемъ размѣрѣ и видѣ выполнить, ни „Споръ о Талмудѣ“, ни свою „Инквизицію“. Это была ошибка—съ его стороны, и великій проигрышъ—для всѣхъ художественныхъ публикъ. Своими пробами Антокольскій указалъ на законность, возможность и необходимость національныхъ сюжетовъ—еврейскихъ,—съ другой стороны—на законность, возможность и необходимость большихъ, обширныхъ, картинныхъ, правдиво-жизненныхъ сценъ въ видѣ перспективныхъ горельефовъ, въ замѣну тянущихся длинной условной лентой барельефовъ. Ему-бы только продолжать въ этомъ новомъ своеобразномъ, самостоятельномъ родѣ—но онъ не рѣшился, не посмѣлъ, не захотѣлъ, и перервалъ драгоцѣнную нитку въ самомъ началѣ. Это была великая, невознаградимая ошибка. Спустя 13 лѣтъ, въ 1883 г., талантливый французъ Далу—посмѣлъ, рѣшился на по-

добное-же дѣло, и въ своей сценѣ изъ французской революціи (Мирабо въ народномъ собраніи даетъ гордый отвѣтъ посланному Людовика XVI) осуществилъ именно ту самую задачу, за которую въ 1870 г. взялся, и которую не додѣлалъ Антокольскій. Онъ въ этомъ отнялъ славу нашего скульптора. Наказаніе за робость и нерѣшительность. Впрочемъ, все-таки надо сказать: если уже и смѣлый, огненный французъ всего *одинъ разъ* рѣшился выполнить смѣлую мысль, а потомъ тоже отъ нея отступился, и никогда болѣе къ ней не возвращался, а дѣлалъ все только обычныя традиціонныя „статуи", то чего же взыскивать съ другихъ, менѣе смѣлыхъ европейцевъ!

Но, оставляя въ сторонѣ эту крупную ошибку Антокольскаго, надо отдать ему ту справедливость, что онъ много, неизмѣримо много сдѣлалъ для русской скульптуры. Онъ выступилъ настоящимъ ея создателемъ, родоначальникомъ русской скульптуры. Его полная драматизма и страстности статуя „Иванъ Грозный" признана была за великое созданіе не только у насъ, но и во всей Европѣ, была издана и съ воодушевленіемъ описана во множествѣ европейскихъ и американскихъ журналовъ и помѣщена въ Лондонѣ, въ Кенсингтонскомъ всемірномъ музеѣ скульптуры. До Антокольскаго ни одна русская статуя не появлялась въ европейскихъ музеяхъ.

Начиная съ 1871 года, у Антокольскаго пошелъ рядъ крупныхъ,—по задачамъ, высоко-замѣчательныхъ—по выраженію, скульптурныхъ созданій, съ великимъ уваженіемъ и симпатіей оцѣненныхъ, какъ у насъ, такъ и у другихъ народовъ. Статуи: „Петръ Великій" (1872), „Ярославъ Мудрый" верхомъ, „Иванъ III" верхомъ (1872), статуи для проэктированнаго памятника Пушкину (1875): „Борисъ Годуновъ", „Пименъ", „Мазепа", „Пугачевъ", „Татьяна" и др.; „Лѣтописецъ Носторъ" (1892), „Ермакъ" (1892)—все статуи съ историческими русскими сюжетами; „Христосъ" (1874), „Сократъ" (1876), „Спиноза" (1882)—статуи съ иноземными сюжетами; „Княжна Оболенская у своей гробницы" (1875) и „Поляковъ"—портретныя статуи; наконецъ, нѣсколько идеальныхъ, мало удавшихся сюжетовъ: „Мефистофель" (1877), „Офелія" (1889) и др., сверхъ того множество прекрасныхъ бюстовъ-портретовъ. Критикъ лондонской газеты „Times" высказалъ, въ 1882 году, по поводу русской выставки въ Парижѣ, что „надо надѣяться, французскіе скульпторы (считаемые первыми въ Европѣ) будутъ учиться на твореніяхъ Антокольскаго, и узнаютъ, какъ громадно вдохновеніе, полученное изъ искренняго изученія живой натуры"...

Антокольскій не имѣлъ ни послѣдователей, ни учениковъ въ Россіи. Русскіе скульпторы вяло продолжали прежнія преданія и работы. Что-нибудь живое, принадлежащее дѣйствительности, по сюжету и подробностямъ, являлось рѣдкимъ исключеніемъ. Въ 70-хъ

годахъ можно назвать: этюдъ „Еврея“ (Лаверецкаго); „Рѣзвушку“ (Чижова) красивенькая дѣвочка, боязливо переходящая по бревешку черезъ ручей, „Любовь“ (Беклемишева)—прекрасный, полный сердечности и чувства, любовный дуэтъ молодого крестьянскаго парня и молодой—крестьянской дѣвушки; его-же, бюстъ-горельефъ живописца Шишкина; милыя, правдивыя и граціозныя сценки изъ дѣтской жизни Гинцбурга: мальчикъ музыкантъ (онъ щиплетъ веревочку, натянутую отъ рта); торжествующій мальчикъ съ игрушечной звѣздой на груди; мальчики въ банѣ; мальчики въ школѣ; мальчикъ, испуганный сказочкой, разсказанной ему матерью; ребенокъ у котораго мать вынимаетъ занозу изъ пальца; его-же: бюсты Льва Толстого, Спасовича, Вл. Соловьева, и статуэтки: В. В. Верещагина, Льва Толстого, Рубинштейна, Римскаго-Корсакова, Рѣпина, Менделѣева, Пыпина, Кондакова, В. В. Стасова и др.—все это вещи, очень цѣнныя и замѣчательныя по талантливости.

Въ самое послѣднее время, довольно значительную извѣстность получилъ у насъ (а на всемірной парижской выставкѣ 1900 г.—и въ Европѣ)—князь Трубецкой. Но онъ не имѣетъ для русской школы, никакого особеннаго интереса: ни интереса самостоятельности, ни интереса національности. Онъ совершенный итальянецъ. Его художественный характеръ—нѣчто обще-европейское. Безъ сомнѣнія, онъ не лишенъ таланта, но талантъ его нынѣшній итальянскій, внѣшній. Онъ импрессіонистъ по преимуществу, и лучшая сторона его, это—схватываніе внѣшней живописности, нѣкоторое изящество. За предѣлы этого онъ идти не можетъ. Творчества, художественной фантазіи—у него вовсе нѣтъ. Никакая серьезная задача созданія ему не годится и недоступна. Всего лучше ему удаются изображенія съ натуры: лошади, собаки и коровы. Лучшее произведеніе его до сихъ поръ: „Московскій извозчикъ, съ бѣдными санями и измоернной лошадью“, „Самоѣдъ съ собаками и оленемъ“. Человѣческія фигуры выходятъ у него гораздо слабѣе. Онѣ обыкновенно у него вычурны, манерны и ненатуральны. Притомъ-же онъ лѣпитъ свои статуи, совершенно не заботясь о внутреннемъ содержаніи, о душевномъ мірѣ и характерѣ даннаго лица: по его собственному признанію, онъ лѣпилъ, еще въ Италіи, на конкурсъ, статую Данта, никогда не читавши ни единой строки этого великаго автора; статуи и бюсты Льва Толстаго, никогда не читавши ни единой строки Льва Толстого. Его портреты—мало похожи, часто безобразны, а главное—довольно плохо вылѣплены. Поэтому ему всего менѣе къ лицу быть профессоромъ, преподавателемъ и руководителемъ въ какихъ-бы то ни было классахъ (напр., какъ это состоялось въ Москвѣ). Онъ мало самъ учился, даже помимо учителей, съ натуры.

III.

Живопись.

23.

Судьбы живописи, въ теченіе XIX вѣка, были совсѣмъ другія, чѣмъ у скульптуры. Прежде всего, поразительнымъ фактомъ является та быстрота, съ которою измѣнялись, въ продолженіе этого столѣтія, понятія и стремленія живописцевъ, а вмѣстѣ симпатіи публики. Такой измѣнчивости, какая проявлялась тутъ, не найдешь, мнѣ кажется, ни въ какомъ другомъ періодѣ исторіи. Что̀ прежніе люди, бывало, любили и чѣмъ восторгались, то любили долго и прочно. Мѣняли они предметы своего обожанія—рѣдко; съ натугой, съ трудомъ, отступались отъ своихъ послѣднихъ фаворитовъ, лишь съ бою, лишь когда сами внѣшніе факты, когда доказательства людей, особенно зрячихъ, наступали на горло, и нельзя уже было не уступить. Вкусы, моды и художественые аппетиты длились многіе-многіе годы, иногда многія столѣтія. Въ началѣ среднихъ вѣковъ, тяжелый, но могучій романскій стиль—продолжался нѣсколько столѣтій; послѣ нихъ, величественный, геніальный, стройный, готическій стиль—продолжался тоже нѣсколько столѣтій; наслѣдникъ ихъ, стиль Возрожденія, съ Рафаэлями, Микель-Анджелами, Леонардо-Винчами—продолжался опять-таки нѣсколько столѣтій; стиль барокко—цѣлое столѣтіе; стиль помпадурскій—длился цѣлыхъ полъ-столѣтія. „Не скоро ѣли предки наши не скоро двигались круговъ ковши, серебряныя чаши съ кипящимъ пивомъ и виномъ. Шипѣла пѣна по краямъ, ихъ важно чашники носили и низко кланялись гостямъ“. Но потомъ стала входить все больше и больше въ употребленіе суетливая спѣшность, продолжительныя величавыя главы смѣнились коротенькими отрывочными параграфчиками, люди стали „ѣсть“ свой интеллектуальный кормъ скорѣе и тороплива̀е, и никакіе чашники не разносили болѣе чашъ и низко не кланялись гостямъ. Неслось все вскачъ. Словно занавѣсъ передъ сценою опускается, и потомъ скоро поднимается, и опять снова опускается. Появлялись быстро одни за другими все новыя и новыя „вѣянія“. Что̀ было вчера вознесено на щитахъ, было уже

сегодня столкнуто съ пьедестала и сброшено внизъ. Паденія и подъемы слѣдовали другъ за дружкой, словно низведенія съ престоловъ и подъемы на тронъ западныхъ и восточныхъ римскихъ императоровъ, подъ нажимомъ своевольныхъ когортъ.

Что же, хорошо или дурно было такое безпрерывное движеніе и перемѣна? Было ли оно признакомъ начинающагося добра, или свидѣтельствомъ нежданно подступившаго зла?

Отчего происходила у нашего столѣтія такая быстрая, въ дѣлѣ искусства, смѣна впечатлѣній, вкусовъ и поклоненій? Неужели отъ вѣтренности, отъ легкомыслія, отъ поверхностнаго непостоянства? Нѣтъ, никогда. Никакое другое столѣтіе не превзойдетъ наше въ способности понимать искусство, любить его и нисходить во всѣ глубины творенія. Ни одно изъ проявленій искусства никогда не осталось незамѣченнымъ и неоцѣненнымъ, ни одно не пропало понапрасну для пытливаго глаза современнаго человѣка. Но нашъ вѣкъ есть истинный наслѣдникъ своихъ старшихъ родственниковъ. Онъ есть истинный внукъ великаго XVII вѣка, онъ истинный сынъ еще болѣе великаго XVIII вѣка. Эта могучая родня принесла ему въ люльку, на зубокъ, смѣлость и независимость мысли, сознаніе своихъ интеллектуальныхъ и художественныхъ правъ, которыя самоучкой сама нашла среди своихъ грандіозныхъ самораскопокъ. Прежнимъ поколѣніямъ много надо было дядекъ, тѣхъ, что выводили, бывало, „тридцать-трехъ богатырей“ изъ темной волны, и вели къ волшебнымъ твердынямъ власти, силъ, и наслажденій. Нынче каждый сталъ пробовать служить себѣ самъ и самъ нести собственной рукой собственное свое знамя. Новые люди смѣлыми глазами вглядывались въ то, что произведено было прежними поколѣніями, по-новому восхищались тѣмъ, что способно было имъ нравиться, но смѣло осуждали то, что оказывались завянувшимъ и отупѣвшимъ, и требовали новаго содержанія и новыхъ формъ.

Впродолженіе этой быстрой скачки, съ новымъ искусствомъ и съ его публикой приключилось не мало ошибокъ, заблужденій, самообмановъ, неудачъ, крушеній, но гордые храбрецы все двигались впередъ, ихъ сила почина не прекращалась — и дѣло ихъ только росло.

Ихъ безпредѣльное исканіе, ихъ несокрушимая вѣра въ будущее торжество дѣла ихъ, потребность возвеличить средства искусства, расширять и углублять его задачи—составляютъ именно главную характерность, силу и прелесть искусства нашего времени. Въ этомъ оно не только не уступаетъ никакому другому вѣку, но во многомъ даже превосходитъ прежніе, несмотря на всю ихъ иногда великость.

На такой вѣкъ нельзя не любоваться. Нельзя не восторгаться имъ.

24.

Значительнѣйшими предшественниками живописцевъ XIX вѣка мнѣ всегда казались два художника съ западной окраины Европы: одинъ — англичанинъ Гогартъ, другой — испанецъ Гойя. Въ печати я началъ высказывать это лѣтъ уже 40 тому назадъ (1862) про перваго, и лѣтъ 16 тому назадъ (1884) про второго. Оба они были люди такіе исключительные, такіе особенные и необыкновенные, что ихъ даже долго не хотѣли признавать настоящими художниками, и называли только любителями, дилеттантами. Этому нечего дивиться. Это много разъ видано бывало въ исторіи.

У Гогарта и у Гойи самыхъ важныхъ, самыхъ отличительныхъ чертъ было двѣ. Во-первыхъ, у нихъ въ головѣ не было ни малѣйшей мысли о какихъ бы то ни было художественныхъ предкахъ, за которыми надо слѣдовать; во-вторыхъ, они оба ни чуточки не безпокоились спеціально объ искусствѣ, о красивости и виртуозности своего способа выраженія, никогда не учились, да и не хотѣли учиться въ какой-нибудь школѣ и академіи, а наполнены были однимъ лишь тѣмъ, что̀ у нихъ внутри кипѣло, и что̀ имъ нужно было высказать и выразить. Это были люди, которые по геніальному слову Льва Толстого, „можетъ быть и рады были бы не мыслить и не выражать того, что̀ заложено имъ въ душу, но не могутъ не дѣлать того, къ чему влекутъ ихъ двѣ непреодолимыя силы: внутренняя потребность и требованіе людей“. Они родились со способностью къ настоящему искусству, все равно какъ птицы родятся съ крыльями, и на этихъ крыльяхъ они летѣли къ солнцу и свѣту, которые ихъ манили издалека. Эти два художника были наполнены настоящимъ чувствомъ жизни, они не могли смотрѣть равнодушно на то, что̀ дѣлалось у нихъ въ отечествѣ, они ёжились отъ того, какъ люди тамъ живутъ, купаясь въ мрачныхъ предразсудкахъ и невѣжествѣ; они горько возмущались тѣмъ, что̀ ихъ товарищи по отечеству апатично переносили или и сами дѣлали. Правдивою кистью, талантливымъ карандашомъ, могучимъ гравюрнымъ рѣзцомъ, этими своими „дубинками Петра Великаго“, они совершили чудеса. Сама̀ святѣйшая инквизиція поджала хвостъ и промолчала, въ Испаніи, сами лорды и герцоги, а вслѣдъ за ними всяческіе фарисеи и саддукеи пріостановились на минуту, въ Англіи. Бича ихъ обоихъ слишкомъ многіе боялись. И выступили у нихъ на сцену, въ картинахъ и рисункахъ, всяческіе враги народа, его утѣснители и развратители, его насильники и преслѣдователи, но тутъ же выступилъ и самъ народъ, тяжко ворочающійся какъ въ капканѣ, и вѣчно одурманенный и одураченный; выступили мужики и бабы, ремесленники, солдаты и дворяне, парадныя дамы и погибшія созда-

нія, тупые ученые и наивные невѣжды, странствующіе актеры, уличныя пѣвицы, полицейскіе и судьи, іезуиты и придворные, воры и чиновники, сытые и голодные, нищіе и богачи, пасторы и альдермэны—весь англійскій и испанскій городской и сельскій людъ. Выступилъ, однимъ словомъ, на сцену, опять тотъ самый настоящій, правдивый людъ, который жилъ и дышалъ когда-то, за 200 лѣтъ раньше, у Шекспира, и у Сервантеса, а потомъ отчасти у голландскихъ живописцевъ, да только былъ отодвинутъ въ сторону, забытъ и замѣщенъ фальшивыми, въ школѣ вытверженными героями древняго міра, лже-греками и лже-римлянами. Теперь еще новый разъ у правды былъ на улицѣ праздникъ.

Часто, въ осужденіе Гогарту и Гойѣ, указываютъ на то, что у нихъ почти все искусство было направлено къ морали и нравоученію. Къ несчастію, это правда, и о томъ можно сожалѣть. Но неправда то, будто бы *все* ихъ творчество было моралью отравлено и испорчено. Мораль и нравоученіе играютъ у нихъ лишь второстепенную, и никогда не главную, не первую роль. Главная ихъ задача и сила—въ нападеніи, въ карѣ всего гнилого и вреднаго, въ высказаніи воодушевленнаго негодованія на пошлость, низость и бездушіе. Тутъ они велики, геніальны, мощны, несравненны.

Но это счастливое состояніе искусства продолжалось не долго. Взволнованную еще недавно рябь скоро опять занесло и затянуло, словно круги на водѣ, когда прошло первое внезапное впечатлѣніе отъ сильно брошеннаго туда камня,—поверхность опять стала ровная и гладкая, словно съ нею ничего не случилось. Помпадурство продолжало манерничать, плясать, присѣдать и бражничать; для изнѣженности того времени не надо было никакого другого искусства, кромѣ конфетнаго и цвѣточнаго.

Когда выступила на сцену великая французская революція, и раздавила гнилой тогдашній міръ съ Амурами, куртизанками и пейзанами, ей тоже было не до правды, красоты, свѣта и истины въ искусствѣ—ей нужны были суровые примѣры патріотизма, преданности и самоотреченія во имя общаго дѣла. Это все и достигалось художниками того времени посредствомъ большихъ и малыхъ иллюстрацій на сюжеты изъ Плутарха. Тутъ еще мало заботы было о самомъ художествѣ, творчествѣ, поэзіи. Поученія, полезные примѣры, выдвиганье на практическую политическую дѣятельность, военную и штатскую—вотъ въ чемъ состояла вся задача. Художественная сторона исполненія картинъ была суха, мертва, надута и безцвѣтна, „Давидъ изгналъ (proscrit) фантазію и грацію", провозглашаютъ нынче сами французы. Всѣ древніе и новые солдаты и генералы тогдашнихъ картинъ могли служить образцами фальши и ненатуральности въ каждомъ жестѣ, въ каждой позѣ.

идеи были затемнены и отодвинуты въ сторону дикимъ, неслыханнымъ насиліемъ. Всѣ народности были столкнуты и скучены въ одну общую толпу, назначенную—драться другъ съ другомъ. Онѣ всѣ сами себя перезабыли. Но теперь, когда злой циклонъ улетѣлъ прочь, народы опять взглянули сами на себя, и съ удесятеренною силою страстно предались воскрешенію прежняго своего образа. Идея національности, высоко поднятая Гердеромъ и Гёте (еще юношей), воскресла и расцвѣла съ могучею силой. Воскресли и расцвѣли долго позабытые средніе вѣка, и дали искусству громадную новую палитру красокъ и громадныя новыя гаммы выразительности. Выдвинулась также на передній планъ и идея современности, о которой столько мечталъ еще XVIII вѣкъ, въ лицѣ мужественныхъ Лессинга и Дидрò—для литературы, неумолимо-правдиваго Гогарта, демонически-страстнаго Гойи и даже такихъ второстепенныхъ талантовъ, какъ граціозный, но слезливый и манерный Грёзъ, какъ прозаичный, но постоянно стремившійся къ натурѣ Шарденъ—для живописи.

Движеніе впередъ совершалось не быстро, не торопливо, не стремительно, а лишь медленными шагами, и не безъ ошибокъ и заблужденій. Но что̀ пріобрѣталось вновь, пріобрѣталось твердо и прочно, и возврата къ прежнему уже нигдѣ не было.

Французы обыкновенно считаютъ, нынче, у себя реформаторомъ и починаталемъ новаго періода въ живописи—художника Жерико̀. Я думаю, что это невѣрно. Жерико̀, мнѣ кажется, можно признать начинателемъ чего-то новаго развѣ лишь въ самомъ ограниченномъ объемѣ. Онъ родился, безъ сомнѣнія, со многими замѣчательными качествами въ своей натурѣ, но въ нихъ еще реформаторскаго не было ровно ничего. Главныя черты его художественной физіономіи были: страстная любовь къ лошадямъ и изображенію ихъ, а затѣмъ—стремленіе представлять въ картинахъ своихъ какое-нибудь (все равно какое) волненіе, стремительность, крайнюю энергію, возбужденность. Далѣе этого онъ никуда не пошелъ, потому что его натура ничего другого не требовала и ни къ чему другому не была способна.

Его скачущій верхомъ „Гусаръ“, его ведущій коня „Кирасиръ“ ничего другого не выразили, кромѣ прекрасныхъ статей огненнаго, порывистаго коня. Человѣческія фигуры вездѣ здѣсь—совершенно ничтожны. Его не въ мѣру прославленный „Плотъ съ Медузы“ представляетъ, конечно, извѣстное бурное одушевленіе, сумятицу людскихъ группъ, кидающихся изъ стороны въ сторону, по погибающему среди моря плоту; конечно, въ этой картинѣ есть много жизненной правды, въ противуположность академическому холоду, мертвечинѣ и притворству, царствовавшимъ до тѣхъ поръ во французскихъ картинахъ,

но все-таки въ картинѣ этой нѣтъ настоящей натуры и правдивой души: сцена Жерико̀ полна всяческаго преувеличеннаго, произвольныхъ выдумокъ и условности позъ, жестовъ, выраженія. Во всемъ этомъ нѣтъ еще и тѣни новаго, правдиваго искусства.

Если кто можетъ считаться дѣйствительно революціонеромъ искусства во Франціи, такъ это Делакруа̀. Этого художника уже нельзя сравнивать съ Жерико̀ по дѣятельности, по результатамъ и по вліянію. Натура у этого человѣка была въ сто разъ глубже, шире и гибче. На немъ надо остановиться съ особеннымъ вниманіемъ хотя бы даже по одному тому, ка̀къ и чѣмъ французы (почти всѣ), и нѣмцы (многіе) считаютъ нынче своего Делакруа̀.

Еще не такъ давно, по поводу всемірной парижской выставки 1900 года, въ „Mercure de France“ писали: „Сквозь всѣ вѣка, великаны человѣчества передаютъ другъ другу свѣточь; они, одинъ за другимъ освѣщаютъ, навсегда, колеблющійся всходъ толпы, они изливаютъ на нее любовь, радость, жизнь—Делакруа̀ одинъ изъ такихъ великановъ...“ Подобное же повторяютъ десятки и сотни людей давно уже.

Но съ этимъ слишкомъ трудно теперь согласиться. Делакруа̀ былъ, конечно, во многихъ отношеніяхъ, художникъ замѣчательный, заслуживавшій уваженія и вниманія, но выразителемъ лучшихъ и высшихъ стремленій, къ какимъ только былъ способенъ его вѣкъ, онъ никогда не былъ, да и не могъ быть по своей натурѣ. Простительно, и даже хорошо было увлекаться имъ въ такой громадной мѣрѣ его ближайшимъ современникамъ, свидѣтелямъ той смѣлости, той энергіи, съ которою онъ вдругъ устремился на цѣлую массу разнообразныхъ задачъ, прежде никогда не трoганныхъ его полусонными предшественниками; восхитительно было для нихъ видѣть, какъ 30-лѣтній молодой ихъ художникъ жадно хватаетъ сюжеты и изъ Шекспира, и изъ Байрона, и изъ Вальтеръ-Скотта, и изъ Аріоста, и изъ Данта, и изъ Гёте, и изъ Виктора Гюго, и изъ Торквато Тассо, и изъ Евангелія, и изъ Библіи, и изъ событій и борьбы за свободу современной Греціи и Франціи, изъ роскошнаго, фантастически блещущаго красками Востока (съ которымъ онъ познакомился въ Марокко). „Ахъ, какой несравненный, всеобъемлющій геній!“, должны были кричать, со слезами на глазахъ и съ фанатизмомъ въ груди, юные романтики, только что затоптавшіе въ грязь вялый классицизмъ и деревянную академичность. Какъ имъ всѣмъ любо было, какъ они тріумфировали и гордо поглядывали по сторонамъ! Делакруа̀ былъ для нихъ самый дорогой брилліантъ и самый завлекательный живописецъ. Они совершенно безумно сравнивали его—съ Викторомъ Гюго! Но этотъ, хотя часто преувеличенный, растрепанный, неестественый, романтикъ, но всегда глубокъ по мысли, правдивъ по

идеи были затемнены и отодвинуты въ сторону дикимъ, неслыханнымъ насиліемъ. Всѣ народности были столкнуты и скучены въ одну общую толпу, назначенную—драться другъ съ другомъ. Онѣ всѣ сами себя перезабыли. Но теперь, когда злой циклонъ улетѣлъ прочь, народы опять взглянули сами на себя, и съ удесятеренною силою страстно предались воскрешенію прежняго своего образа. Идея національности, высоко поднятая Гердеромъ и Гёте (еще юношей), воскресла и расцвѣла съ могучею силой. Воскресли и расцвѣли долго позабытые средніе вѣка, и дали искусству громадную новую палитру красокъ и громадныя новыя гаммы выразительности. Выдвинулась также на передній планъ и идея современности, о которой столько мечталъ еще XVIII вѣкъ, въ лицѣ мужественныхъ Лессинга и Дидрò—для литературы, неумолимо-правдиваго Гогарта, демонически-страстнаго Гойи и даже такихъ второстепенныхъ талантовъ, какъ граціозный, но слезливый и манерный Грёзъ, какъ прозаичный, но постоянно стремившійся къ натурѣ Шарденъ—для живописи.

Движеніе впередъ совершалось не быстро, не торопливо, не стремительно, а лишь медленными шагами, и не безъ ошибокъ и заблужденій. Но что̀ пріобрѣталось вновь, пріобрѣталось твердо и прочно, и возврата къ прежнему уже нигдѣ не было.

Французы обыкновенно считаютъ, нынче, у себя реформаторомъ и почипателемъ новаго періода въ живописи—художника Жерикò. Я думаю, что это невѣрно. Жерикò, мнѣ кажется, можно признать начинателемъ чего-то новаго развѣ лишь въ самомъ ограниченномъ объемѣ. Онъ родился, безъ сомнѣнія, со многими замѣчательными качествами въ своей натурѣ, но въ нихъ еще реформаторскаго не было ровно ничего. Главныя черты его художественной физіономіи были: страстная любовь къ лошадямъ и изображенію ихъ, а затѣмъ—стремленіе представлять въ картинахъ своихъ какое-нибудь (все равно какое) волненіе, стремительность, крайнюю энергію, возбужденность. Далѣе этого онъ никуда не пошелъ, потому что его натура ничего другого не требовала и ни къ чему другому не была способна.

Его скачущій верхомъ „Гусаръ", его ведущій коня „Кирасиръ" ничего другого не выразили, кромѣ прекрасныхъ статей огненнаго, порывистаго коня. Человѣческія фигуры вездѣ здѣсь—совершенно ничтожны. Его не въ мѣру прославленный „Плотъ съ Медузы" представляетъ, конечно, извѣстное бурное одушевленіе, сумятицу людскихъ группъ, кидающихся изъ стороны въ сторону, по погибающему среди моря плоту; конечно, въ этой картинѣ есть много жизненной правды, въ противуположность академическому холоду, мертвечинѣ и притворству, царствовавшимъ до тѣхъ поръ во французскихъ картинахъ,

но все-таки въ картинѣ этой нѣтъ настоящей натуры и правдивой души: сцена Жерико̀ полна всяческаго преувеличеннаго, произвольныхъ выдумокъ и условности позъ, жестовъ, выраженія. Во всемъ этомъ нѣтъ еще и тѣни новаго, правдиваго искусства.

Если кто можетъ считаться дѣйствительно революціонеромъ искусства во Франціи, такъ это Делакруа̀. Этого художника уже нельзя сравнивать съ Жерико̀ по дѣятельности, по результатамъ и по вліянію. Натура у этого человѣка была въ сто разъ глубже, шире и гибче. На немъ надо остановиться съ особеннымъ вниманіемъ хотя бы даже по одному тому, ка̀къ и чѣмъ французы (почти всѣ), и нѣмцы (многіе) считаютъ нынче своего Делакруа̀.

Еще не такъ давно, по поводу всемірной парижской выставки 1900 года, въ „Mercure de France“ писали: „Сквозь всѣ вѣка, великаны человѣчества передаютъ другъ другу свѣточь; они, одинъ за другимъ освѣщаютъ, навсегда, колеблющійся всходъ толпы, они изливаютъ на нее любовь, радость, жизнь—Делакруа̀ одинъ изъ такихъ великановъ...“ Подобное же повторяютъ десятки и сотни людей давно уже.

Но съ этимъ слишкомъ трудно теперь согласиться. Делакруа̀ былъ, конечно, во многихъ отношеніяхъ, художникъ замѣчательный, заслуживавшій уваженія и вниманія, но выразителемъ лучшихъ и высшихъ стремленій, къ какимъ только былъ способенъ его вѣкъ, онъ никогда не былъ, да и не могъ быть по своей натурѣ. Простительно, и даже хорошо было увлекаться имъ въ такой громадной мѣрѣ его ближайшимъ современникамъ, свидѣтелямъ той смѣлости, той энергіи, съ которою онъ вдругъ устремился на цѣлую массу разнообразныхъ задачъ, прежде никогда не троганныхъ его полусонными предшественниками; восхитительно было для нихъ видѣть, какъ 30-лѣтній молодой ихъ художникъ жадно хватаетъ сюжеты и изъ Шекспира, и изъ Байрона, и изъ Вальтеръ-Скотта, и изъ Аріоста, и изъ Данта, и изъ Гёте, и изъ Виктора Гюго, и изъ Торквато Тассо, и изъ Евангелія, и изъ Библіи, и изъ событій и борьбы за свободу современной Греціи и Франціи, изъ роскошнаго, фантастически блещущаго красками Востока (съ которымъ онъ познакомился въ Марокко). „Ахъ, какой несравненный, всеобъемлющій геній!“, должны были кричать, со слезами на глазахъ и съ фанатизмомъ въ груди, юные романтики, только что затоптавшіе въ грязь вялый классицизмъ и деревянную академичность. Какъ имъ всѣмъ любо было, какъ они тріумфировали и гордо поглядывали по сторонамъ! Делакруа̀ былъ для нихъ самый дорогой брилліантъ и самый завлекательный живописецъ. Они совершенно безумно сравнивали его—съ Викторомъ Гюго! Но этотъ, хотя часто преувеличенный, растрепанный, неестественый, романтикъ, но всегда глубокъ по мысли, правдивъ по

идеи были затемнены и отодвинуты въ сторону дикимъ, неслыханнымъ насиліемъ. Всѣ народности были столкнуты и скучены въ одну общую толпу, назначенную—драться другъ съ другомъ. Онѣ всѣ сами себя перезабыли. Но теперь, когда злой циклонъ улетѣлъ прочь, народы опять взглянули сами на себя, и съ удесятеренною силою страстно предались воскрешенію прежняго своего образа. Идея національности, высоко поднятая Гердеромъ и Гёте (еще юношей), воскресла и расцвѣла съ могучею силой. Воскресли и расцвѣли долго позабытые средніе вѣка, и дали искусству громадную новую палитру красокъ и громадныя новыя гаммы выразительности. Выдвинулась также на передній планъ и идея современности, о которой столько мечталъ еще XVIII вѣкъ, въ лицѣ мужественныхъ Лессинга и Дидрò—для литературы, неумолимо-правдиваго Гогарта, демонически-страстнаго Гойи и даже такихъ второстепенныхъ талантовъ, какъ граціозный, но слезливый и манерный Грёзъ, какъ прозаичный, но постоянно стремившійся къ натурѣ Шарденъ—для живописи.

Движеніе впередъ совершалось не быстро, не торопливо, не стремительно, а лишь медленными шагами, и не безъ ошибокъ и заблужденій. Но чтò пріобрѣталось вновь, пріобрѣталось твердо и прочно, и возврата къ прежнему уже нигдѣ не было.

Французы обыкновенно считаютъ, нынче, у себя реформаторомъ и починателемъ новаго періода въ живописи—художника Жерикò. Я думаю, что это невѣрно. Жерикò, мнѣ кажется, можно признать начинателемъ чего-то новаго развѣ лишь въ самомъ ограниченномъ объемѣ. Онъ родился, безъ сомнѣнія, со многими замѣчательными качествами въ своей натурѣ, но въ нихъ еще реформаторскаго не было ровно ничего. Главныя черты его художественной физіономіи были: страстная любовь къ лошадямъ и изображенію ихъ, а затѣмъ—стремленіе представлять въ картинахъ своихъ какое-нибудь (все равно какое) волненіе, стремительность, крайнюю энергію, возбужденность. Далѣе этого онъ никуда не пошелъ, потому что его натура ничего другого не требовала и ни къ чему другому не была способна.

Его скачущій верхомъ „Гусаръ", его ведущій коня „Кирасиръ" ничего другого не выразили, кромѣ прекрасныхъ статей огненнаго, порывистаго коня. Человѣческія фигуры вездѣ здѣсь—совершенно ничтожны. Его не въ мѣру прославленный „Плотъ съ Медузы" представляетъ, конечно, извѣстное бурное одушевленіе, сумятицу людскихъ группъ, кидающихся изъ стороны въ сторону, по погибающему среди моря плоту; конечно, въ этой картинѣ есть много жизненной правды, въ противуположность академическому холоду, мертвечинѣ и притворству, царствовавшимъ до тѣхъ поръ во французскихъ картинахъ,

но все-таки въ картинѣ этой нѣтъ настоящей натуры и правдивой души: сцена Жерико̀ полна всяческаго преувеличеннаго, произвольныхъ выдумокъ и условности позъ, жестовъ, выраженія. Во всемъ этомъ нѣтъ еще и тѣни новаго, правдиваго искусства.

Если кто можетъ считаться дѣйствительно революціонеромъ искусства во Франціи, такъ это Делакруа̀. Этого художника уже нельзя сравнивать съ Жерико̀ по дѣятельности, по результатамъ и по вліянію. Натура у этого человѣка была въ сто разъ глубже, шире и гибче. На немъ надо остановиться съ особеннымъ вниманіемъ хотя бы даже по одному тому, ка̀къ и чѣмъ французы (почти всѣ), и нѣмцы (многіе) считаютъ нынче своего Делакруа̀.

Еще не такъ давно, по поводу всемірной парижской выставки 1900 года, въ „Mercure de France“ писали: „Сквозь всѣ вѣка, великаны человѣчества передаютъ другъ другу свѣточь; они, одинъ за другимъ освѣщаютъ, навсегда, колеблющійся всходъ толпы, они изливаютъ на нее любовь, радость, жизнь—Делакруа̀ одинъ изъ такихъ великановъ...“ Подобное же повторяютъ десятки и сотни людей давно уже.

Но съ этимъ слишкомъ трудно теперь согласиться. Делакруа̀ былъ, конечно, во многихъ отношеніяхъ, художникъ замѣчательный, заслуживавшій уваженія и вниманія, но выразителемъ лучшихъ и высшихъ стремленій, къ какимъ только былъ способенъ его вѣкъ, онъ никогда не былъ, да и не могъ быть по своей натурѣ. Простительно, и даже хорошо было увлекаться имъ въ такой громадной мѣрѣ его ближайшимъ современникамъ, свидѣтелямъ той смѣлости, той энергіи, съ которою онъ вдругъ устремился на цѣлую массу разнообразныхъ задачъ, прежде никогда не троганныхъ его полусонными предшественниками; восхитительно было для нихъ видѣть, какъ 30-лѣтній молодой ихъ художникъ жадно хватаетъ сюжеты и изъ Шекспира, и изъ Байрона, и изъ Вальтеръ-Скотта, и изъ Аріоста, и изъ Данта, и изъ Гёте, и изъ Виктора Гюго, и изъ Торквато Тассо, и изъ Евангелія, и изъ Библіи, и изъ событій и борьбы за свободу современной Греціи и Франціи, изъ роскошнаго, фантастически блещущаго красками Востока (съ которымъ онъ познакомился въ Марокко). „Ахъ, какой несравненный, всеобъемлющій геній!“, должны были кричать, со слезами на глазахъ и съ фанатизмомъ въ груди, юные романтики, только что затоптавшіе въ грязь вялый классицизмъ и деревянную академичность. Какъ имъ всѣмъ любо было, какъ они тріумфировали и гордо поглядывали по сторонамъ! Делакруа̀ былъ для нихъ самый дорогой бриллiантъ и самый завлекательный живописецъ. Они совершенно безумно сравнивали его—съ Викторомъ Гюго! Но этотъ, хотя часто преувеличенный, растрепанный, неестественый, романтикъ, но всегда глубокъ по мысли, правдивъ по

страстному чувству, чуденъ по мастерству. Они открывали въ Делакруà то, что хотѣли сами, что имъ мерещилось и что въ нихъ самихъ тогда клокотало: что-то могучее, безмѣрное, ненасытное, плещущее и захлестывающее, поднимающее до небесъ, словно у опьянѣлыхъ. Но вакханалія романтизма давно теперь унеслась въ сторону, куда-то вдаль отъ нынѣшняго міра. Тогдашней опьянѣлости нынѣшній людъ не въ состояніи уже чувствовать—развѣ что по преданію и по натяжкѣ. Нынче уже мудрено видѣть „демоническія силы“ въ созданіяхъ Делакруà, „титаническіе“ порывы и „колоссальное карабканье на небо“ въ его картинахъ. Созданія его представляются теперь чѣмъ-то гораздо болѣе ординарнымъ и умѣреннымъ, чѣмъ казалось когда-то прежде. Ничего похожаго на гётевскій духъ и гётевскую характеристику и поэтичность не находимъ мы уже теперь въ литографіяхъ Деклакруà, иллюстрирующихъ „Фауста“ Гёте, хотя самъ Гёте, въ концѣ 20-хъ и началѣ 30-хъ годовъ XIX вѣка, находилъ, по свидѣтельству Эккермана, что „никто глубже Делакруà не понялъ это его созданіе“. Все тутъ у Делакруà напыщенно и крикливо. Никакого Гамлета, ни Данта не встрѣчаемъ мы также у него, а совершенно обыденныя фигуры, плохо нарисованныя, плохо поставленныя, со вполнѣ академическою позою и жестомъ (чего, при прежнемъ энтузіазмѣ, не приходилось никому замѣтить): Медея—неуклюже посаженная, неумѣло поворотившая голову, нескладно держащая кинжалъ и дѣтей, и во всемъ этомъ и тѣни нѣтъ античнаго, шекспировскаго, и дантовскаго духа, такъ легко и такъ наскоро приписаннаго Эжену Делакруà; Д. Жуанъ—вполнѣ незначителенъ, даже незамѣтенъ въ картинѣ; религіозныя изображенія — борьба Іакова съ Ангеломъ, Геліодоръ въ храмѣ, Христосъ на Масличной горѣ и Распятіе — непростительно банальны, изображены въ стилѣ рококо. „Избіеніе грековъ на островѣ Сціо турками»—сцена особенно прославленная въ свое время, но она ничто иное, какъ очень искусственная и ненатуральная картина, во вкусѣ нашего Брюлова (его предшественника): здѣсь на первомъ планѣ совершенными куклами и манекенами, въ притворномъ горѣ сидятъ и лежатъ нѣсколько наряженныхъ греками натурщиковъ и натурщицъ, а какой-то еще натурщикъ, наряженный туркомъ, тутъ-же совершенно спокойно и удобно, какъ въ манежѣ, гарцуетъ въ уголкѣ на конѣ. И это-то и есть, будто-бы, кровавая, страшная свалка двухъ народовъ! Его „Греція, издыхающая въ Миссолонги“—невыносимо сухая аллегорія совершенно академическаго склада старыхъ временъ; его картина изъ жизни современной Франціи, „Баррикада“ (1831) не представляетъ ни единой самомалѣйшей жизненной черты натуры и современности— все здѣсь фантазія, выдумка или аллегорія (и такое-то отчужденіе отъ жизни и правды Мутеръ ставитъ ему въ заслугу!); его „Апол-

лонъ, поражающій змѣя Пиѳона"—сорокъ седьмая вода на киселѣ по части подражанія беззаботному, дышавшему жизнью, чудному силачу Рубенсу; его „Въѣздъ крестоносцевъ въ Константинополь"—самая ординарная, ничего не значащая картинка изъ иллюстраціи, представляющая пару людей въ латахъ, передъ академическимъ старикомъ-натурщикомъ и двумя-тремя банальными, ничтожными фигурами, будто-бы изображающими населеніе Константинополя, все это безъ малѣйшаго характера, безъ типовъ, безъ малѣйшей натуры. И эти слова: „безъ натуры" ничуть не покажутся удивительнымъ, когда вспомнишь, что, по разсказу даже упорнѣйшихъ панегиристовъ Делакруа̀, онъ „почти всѣ свои картины писалъ безъ натуры, безъ модели", просто такъ, на память, какъ вздумается. Особенно у него всегда плохи, безвкусны и неумѣлы бывали позы и драпировки, потому что слишкомъ занятъ онъ былъ собственнымъ сочинительствомъ, и слишкомъ вѣровалъ въ то, что у него появлялось въ головѣ.

Но у этого самого Делакруа̀ есть одна сторона, гдѣ онъ выказался и значительнымъ, и крупнымъ художникомъ и наиважнѣйшимъ революціонеромъ и починателемъ. Это—сторона колорита и красокъ. Въ этомъ онъ былъ истинно одаренъ и богато одаренъ, въ этомъ состояло главное его призваніе, и въ этомъ отношеніи онъ принесъ великіе дары, не только своей родинѣ, Франціи, но и всей Европѣ, всему міру. Онъ явился на сцену художества съ великимъ чувствомъ правдиваго истиннаго, жизненнаго, поэтичнаго и блестящаго колорита. Онъ воспиталъ это свое врожденное здоровое чувство на превосходныхъ, правдивыхъ созданіяхъ старыхъ и новыхъ англичанъ, Рейнольдса, Гейнсборо, Констебля, и даже Лоренса, и еще того болѣе, на чудныхъ, въ этомъ же самомъ отношеніи, великихъ картинахъ фламандца Рубенса и венеціанца Паоло Веронезе. Онъ воскресилъ ту плѣнительную колоритную внѣшность, то чувство горячаго свѣта и дышащей жизни, которыя совсѣмъ были забыты и выброшены изъ ихъ картинъ художниками предыдущаго періода, свирѣпыми поклонниками лже-классицизма и перенесенія гипсовыхъ скульптуръ въ изображеніе жизни. Это воскрешеніе колорита въ европейской жизни—великая реформаторская заслуга Делакруа̀.

Но, мнѣ кажется, ничто не можетъ быть удивительнѣе того факта, ка̀къ у французовъ укладываются въ головѣ и понятія, и вкусы самые противуположные. Делакруа̀ былъ, по понятіямъ громадной массы своихъ соотечественниковъ, геній, базграничный, несоизмѣримый, представитель и водворитель правды, глубины, естественности, *натуры*. Прекрасно. Но это ничуть не мѣшаетъ у нихъ тому, чтобъ рядомъ признавались геніальными, и великими, и апостолами правды—художники самые противуположные правдѣ, натурѣ, естественности.

И все это единственно оттого, что у французовъ безпредѣльно живучи однажды принятые авторитеты и предразсудки, такъ что лишь очень поздно и послѣ безконечнаго числа ошибокъ и боевъ эти авторитеты способны сходить со сцены. Такъ, напримѣръ, даже и до настоящей минуты цѣлыя толпы людей вѣруютъ во Франціи въ Энгра, Ораса Вернэ, Фландрена и разныхъ другихъ подобныхъ же художниковъ. Казалось бы, должны непремѣнно исключать одинъ другого, Орасъ Вернэ, полный лжепатріотизма, фанфаронства и хвастливости, изображающій французскаго солдата верхомъ совершенства и добродѣтели, а войну—какой-то милой, галантерейной, изящной забавой, этотъ Орасъ Вернэ со своими казарменно-разухабистыми картинами, прозаикъ и сухарь—и Делакруа̀, всю жизнь серьезно, искренно и идеально относившійся къ своему художественному дѣлу. Но этого не случилось. Французы (а за ними едва ли и не вся Европа) считали Ораса Вернэ однимъ изъ высочайшихъ художниковъ въ мірѣ; они говорили, что у него „такое постиженіе жизни и движенія, которое можетъ считаться истиннымъ чудомъ", что онъ, въ разныхъ частяхъ искусства „уступаетъ, то Гро̀, то Жерару, то Энгру, то Жерико̀, то Шарлэ, и т. д., но въ общемъ превосходитъ ихъ всѣхъ", и приходится какъ разъ по среднему темпераменту и потребности Франціи, пишетъ чисто по-французски, оттого и торжествуетъ; сдѣлалъ же онъ 500 рисунковъ для иллюстрированія дѣяній Наполеона I, а, восхитившись Алжиромъ, его нравами и жителями, онъ перерядилъ всю Библію и Евангеліе въ сцены бедуинской жизни. Слѣдствіемъ всего этого было то, что въ Версальскомъ музеѣ были отведены чуть не цѣлыя версты на помѣщеніе его картинъ изъ французскихъ походовъ (Смала, Константина, Жемаппъ), заплачены были многія сотни тысячъ франковъ за его военныя рѣзни и его-же легкомысленные, лореточные маскарады изъ священной исторіи, и, наконецъ, онъ былъ назначенъ директоромъ французской академіи въ Римѣ! Казалось бы, кто меньше его былъ годенъ на то, чтобы учитъ другихъ искусству! Но французы-современники словно изо всѣхъ силъ старались оправдать слова Делакруа̀, сказавшаго однажды: „У французовъ никогда не бывало вкуса ни къ музыкѣ, ни къ живописи. Они только и любятъ, что живопись жеманную или кокетливую"... У Ораса Вернэ̀ было полное отсутствіе правды—и это нравилось.

Другая кокетливость, но смѣшанная съ жеманствомъ, была у Фландрена. Онъ написалъ (въ церквахъ St.-Vincent-de-Paul и St.-Germain-des-Près) цѣлые полки изящныхъ святыхъ, мистическихъ мучениковъ и мученицъ, блаженныхъ и ангеловъ, въ подражаніе старымъ итальянцамъ, новымъ нѣмцамъ-ханжамъ, и новѣйшимъ французскимъ миловиднымъ лореткамъ—и онъ тогда былъ признанъ—съ превеликимъ восторгомъ,—высокимъ выразителемъ совре-

менной религіозности и изящной святости, опять-таки въ одно и то же время, и рядомъ съ Делакруà. Даже мало того: знаменитый у французовъ Теофиль Готье называлъ его „процессіи“—„современными Панатеніями“, т. е. чѣмъ-то равнымъ знаменитому сквозь всѣ вѣка фризу Пареенона. Чему тутъ удивляться, коль скоро даже такой живописецъ куколъ въ картинныхъ костюмахъ римскихъ и неаполитанскихъ крестьянъ, какъ Леопольдъ Роберъ, тоже очень долго считался истиннымъ талантомъ и изобразителемъ „народа“,— коль скоро даже такое ничтожество, такой жалкій и сентиментальный маніеристъ, какъ Ари Шефферъ (презираемый Эженомъ Делакруà и ненавистный для него) долго носилъ у французовъ имя „живописца душъ“!

Всѣ эти паденія, всѣ эти забыванія со стороны послѣдующихъ поколѣній—законны и справедливы. Одинъ только фактъ является совершеннымъ беззаконіемъ и высшею несправедливостью. Это отношеніе французовъ къ Полю Деларошу. Вначалѣ этотъ художникъ былъ безмѣрно прославленъ и признанъ геніемъ новыхъ временъ, его имя гремѣло на всю Европу, но съ середины XIX вѣка его слава потерпѣла крушеніе. Его нынче, можно сказать, вовсе не хотятъ больше знать. Его признаютъ живописцемъ „мелодраматическимъ», съ настроеніемъ и картинами „мѣщанскими“, буржуазными. Онъ сталъ казаться слишкомъ правильнымъ, ограниченнымъ, холодно-разсчетливымъ, только ищущимъ эффектовъ. Между тѣмъ Деларошъ, при всѣхъ многочисленныхъ недостаткахъ своихъ—посредственномъ колоритѣ, почти всегдашнемъ отсутствіи „страстности“ и „горячности“, наконецъ, не смотря на причесанность и прилизанность многихъ лицъ, фигуръ, цѣлыхъ сценъ въ своихъ картинахъ, обладалъ такимъ качествомъ, котораго, не было у другихъ его товарищей: это—историческимъ духомъ общаго, историческимъ постиженіемъ событій и людей, выводимыхъ имъ на сцену. Выборъ сюжета, характеристика времени, психологическое выраженіе, впечатлѣніе мѣстностности, внѣшняго антуража, такъ вѣрны и мѣтки въ лучшихъ его созданіяхъ, такъ глубоко реальны и правдивы у него, что не могутъ идти ни въ какое сравненіе съ капризами и выдумками Делакруà. Сличите полныя банальностей, хотя очень колоритно написанныя аллегорическія громадныя фрески этого послѣдняго въ Люксембургѣ и Бурбонскомъ дворцѣ, и ихъ часто совершенно плохой рисунокъ, его Аполлоновъ съ Пиеонами“, его „Геліодоръ“ рококо—съ полнымъ исторіи и характеристики „Hémicycle“'емъ Делароша, съ этой исторіей живописи въ лицахъ (осужденными самымъ комическимъ манеромъ у Мутера, и у французовъ, которыхъ онъ повторяетъ,—во имя того, что тутъ нѣтъ „праздничнаго“, „торжественнаго впечатлѣнія“, или еще за то, что портреты здѣсь—хорошо изучены, но ничего не выражаютъ“), сличите

его глубоко-вѣрно представленнаго „Кромвеля“ и другія крупныя вещи, а затѣмъ, многія крупныя по мысли, по творчеству и иногда даже по выполненію, созданія товарищей, учениковъ и послѣдователей Делароша, особливо всего болѣе Жанъ-Поля Лоранса — и вы увидите, какая разница между настоящимъ, серьезнымъ, историческимъ, посвященнымъ живой дѣйствительности искусствомъ—и безалаберными выдумками и воздушными идеальностями ихъ антагониста.

Между созданіями Лоранса, всего чаще посвященными трагическимъ, мрачнымъ сюжетамъ изъ среднихъ вѣковъ и XV — XVI столѣтій, съ ихъ монахами, королями, инквизиціями, допросами, проклятіями, застѣнками и дыбами, особенно великую роль играютъ его чудесныя иллюстраціи къ исторіи „Меровинговъ“; изъ новыхъ временъ, глубокою историчностью и характеристикою наполнены его картины изъ эпохи конца XVIII вѣка: „Убитый генералъ Марсо“ и „Дѣвочка Боншанъ передъ революціоннымъ трибуналомъ“. Эта послѣдняя сцена дышитъ и милою наивностью, и грозной трагичностью.

Въ началѣ 80-хъ годовъ появилась картина Рошгросса: „Андромаха“, обѣщавшая въ ея авторѣ значительнаго и истиннаго историческаго живописца: такъ оригинально, вѣрно и ново взята была имъ правдивая нота древней, гомеровской Греціи, изящной и прекрасной, но еще дикой и варварской, словно тутъ захолустные народы изъ глубины Африки: и въ самой троянкѣ Андромахѣ, вопящей въ отчаяніи, при видѣ того, какъ свирѣпые дикари хотятъ размозжить о камни голову ея крошечнаго сына, Астіанакса, и въ страшныхъ вооруженныхъ дикаряхъ, грекахъ, вокругъ нея, ничего уже нѣтъ всего того условнаго, и выдуманнаго, что̀ прежде бывало въ картинахъ на греческіе сюжеты (напр. у Флаксмана): нынче у Рошгросса была выставлена неумытная историческая грозная правда. Но истинность представленія проявилась у Рошгросса въ одной единственнно этой только картинѣ (1883); все, что̀ онъ писалъ потомъ, „Сцена временъ крестьянскихъ войнъ, Жакеріи“ (1885), “Навуходоносоръ“ (1886), „Саломея передъ Иродомъ“ (1887), „Гибель Вавилона“ (1891), „грабежъ римской виллы Гуннами“ (1893), „убійство императора Геты“ (1899)—опять постаринному нацыщенно, лживо, фальшиво, и, наконецъ, Рошгроссъ дошелъ до такой пошлой академичности и аллегоріи стариннаго покроя, какъ „Погоня за счастьемъ“—пирамида изъ людей и „Пѣніе музъ пробуждаетъ душу человѣческую“ (1898). Тутъ отъ прежняго Рошгросса не осталось и дребезговъ.

Наконецъ, я упомяну здѣсь, въ числѣ „историческихъ живописцевъ“, также еще двухъ: Мейсонье и Невилля. Я очень хорошо знаю, что ихъ обыкновенно относятъ въ отдѣлъ „военныхъ живописцевъ“,

баталистовъ. Но я такого дѣленія и подраздѣленія не признаю: я его считаю совершенно ложнымъ и напраснымъ. Не считаютъ же Джуліо-Романо, Микель-Анджело, Леонардо-да-Винчи или Рубенса—баталистами, военными живописцами, оттого, что у нихъ бывали изображенія сраженія. Такъ и въ новое время, такихъ живописцевъ совершенно справедливо и разумно считать „историческими", и ихъ картины—тоже „историческими". Оба художника писали свои сцены изъ военнаго времени съ такою преданностью, съ такимъ увлеченіемъ, съ такою любовью и исканіемъ правды, съ такою современностью, которыя не имѣютъ ничего общаго съ холодомъ, мертвенностью, сушью и формалистикой настоящихъ „баталистовъ", такихъ напримѣръ, какъ Орасъ Вернэ, Ивонъ, Детайль и другіе. Въ свои военныя картины (хотя бы даже и прославляющія, съ восторгомъ и упоеніемъ, духъ зловредныхъ Наполеоновъ, I-го и III-го) Мейсонье внесъ ту самую истинность сцены, характеровъ и безконечныхъ подробностей обстановки, которыми отличились, раньше того, въ теченіе 40-хъ, 50 и 60-хъ годовъ, его мастерскія фигурки XVII и XVIII вѣка, въ стилѣ и манерѣ старыхъ голландцевъ, а Невилль съ большимъ талантомъ возсоздалъ все то здоровое чувство жизни, ту правду и реализмъ, которымъ дышала Франція времени великаго трагическаго 1870 года. И потому картины эти двухъ живописцевъ занимаютъ очень значительную страницу въ исторіи французской живописи второй половины XIX вѣка. Ихъ многочисленные подражатели только повторяли, въ разжиженномъ видѣ, ихъ бодрую и самостоятельную ноту. Нельзя, однако-же, не обратить вниманія на ту странность, что Мейсоньэ никогда не написалъ ни одну женщину во всѣхъ своихъ картинахъ.

Къ періоду романтизма, историчности ложной и истинной, аллегоріи и начинающагося реализма, относятся еще трое французскихъ художниковъ, представляющихъ собою фигуры довольно характеристичныя. Это Гюставъ Дорэ, Бида и Тиссо.—Это были люди вполнѣ разнородные, противуположные другъ другу въ своихъ вкусахъ и стремленіяхъ, и однако же въ иномъ вполнѣ сходившіеся. Всѣ они были рисовальщики—иллюстраторы, обращавшіеся въ своемъ безпокойномъ, неугомонномъ творчествѣ къ множеству задачъ, но главнымъ образомъ къ Ветхому Завѣту и Евангелію. Ни для того, ни для другого у нихъ не было ни малѣйшаго пониманія, наклонности и настроенія, и потому безчисленныя иллюстраціи ихъ на эти сюжеты, не взирая на всю ихъ моду и славу, не заключаютъ въ себѣ ничего истиннаго, прочнаго, вѣковѣчнаго и нужнаго для зрителя. Фантастичность, разнообразіе, выдумывательная способность, иногда даже замѣчательная живописность пейзажей, служащихъ фонами для библейскихъ иллюстрацій Дорэ, свидѣтельствуютъ только о богатомъ

и легкомъ воображеніи этого художника; главныя же дѣйствующія лица этихъ сценъ всегда отличаются академичностью и отсутствіемъ психологіи, чего не можетъ, конечно, скрыть никакая живописность и даже вѣрность древнихъ оріентальныхъ костюмовъ; вся архитектура—выдуманная и небывалая; „схерхъестественныя явленія“—банальны. У Бида́ много изученія Востока со стороны этнографіи, типовъ, пейзажа, не мало живописности и реализма въ подробностяхъ, но почти полное отсутствіе творчества. Тиссо́, долгое время посвящавшій себя изображенію современной „англійской жизни“, вдругъ перешелъ къ иллюстраціямъ Евангелія. Онъ провелъ много лѣтъ въ Палестинѣ и вообще на Востокѣ, изучая все еврейское, арабское и коптское, что только до сихъ поръ есть на лицо, и пріобрѣлъ по этой части громадные свѣдѣнія и матеріалы, но въ своихъ иллюстраціяхъ къ Евангелію представилъ много интересныхъ и любопытныхъ деталей, вмѣстѣ съ доказательствами полной неспособности представлять Христа, апостоловъ, ангеловъ, все религіозное и религіозно-историческое. Иллюстраціи Дорэ́ къ Данту страдаютъ тѣми же недостатками, что его Библейскія иллюстраціи къ Донъ-Кихоту—не передаютъ ни героя геніальнаго романа, ни древней Испаніи XVII вѣка.

Эпоха Делакруа́ и Делароша процвѣтала, главнымъ образомъ, въ теченіе 30-хъ и 40-хъ годовъ. Она почти постоянно и всего болѣе, всего чаще занималась *прошедшимъ*, и именно *прошедшимъ* среднихъ вѣковъ и ближайшихъ ихъ послѣдователей, XV, XVI и XVII столѣтій. Но съ середины и конца 40-хъ годовъ началось новое движеніе, которое уже мало и рѣдко интересовалось старымъ временемъ, и посвятило всѣ свои силы и таланты изображенію *настоящаго времени* и *дѣйствительности*. Тотъ періодъ прозвали (довольно произвольно, безрезонно и несправедливо)—„романтическимъ“, а этотъ (совершенно справедливо и вѣрно)—„реалистическимъ“. Вся новая наука, все новое умственное настроеніе Европы были „реалистичны“, желали стоять на прочной, гранитной, несокрушимой почвѣ дѣйствительности, опыта, увидѣннаго собственными глазами, услышаннаго собственными ушами,—искусство, по крайней мѣрѣ сильнѣйшее его проявленіе, живопись, точно такъ же увлекалось этою задачею, и пошло по новой дорогѣ.

И эта новая дорога стала существенною потребностью, какъ для изображенія природы и ея жизни, такъ и для изображенія человѣка и его жизни. Появился новый современный пейзажъ, новый современный портретъ, новая картина современной жизни.

И во всѣхъ этихъ сферахъ постоянно повторялся одинъ и тотъ же фактъ: первую ноту бралъ, первый тонъ задавалъ—англійскій художникъ; вторую, третью, сотую—французскій. Почти то же самое

было, еще раньше, постоянно въ наукѣ, вообще въ исторіи, философіи, естествознаніи и т. д. Кто, въ XIX столѣтіи, раньше всѣхъ почувствовалъ потребность представлять природу въ ея *настоящемъ* видѣ, физіономіи, линіяхъ, краскахъ, впечатлѣніяхъ? Англичане Кромъ, Констэбль и ихъ доблестные товарищи. Англичанамъ, еще въ XVII и XVIII вѣкахъ стали тошны прилизанные, вылощенные, фальшивые, искусственные, сады старыхъ итальянцевъ и Людовика XIV,—они посмотрѣли на нихъ съ презрѣніемъ и состроили новые, свои, англійскіе, гдѣ соблюдалась и чествовалась вся неправильность, вся неприготовленность, вся случайность дѣйствительной природы. Эти самые элементы правды понадобились, скоро потомъ, англичанамъ-художникамъ тоже и въ ихъ пейзажахъ. Констэбль говорилъ: „Я никогда не встрѣчалъ въ природѣ тѣхъ сценъ, которыя вдохновляли пейзажи англичанина Вильсона и француза Клодъ-Лоррена. Я рожденъ на то, чтобъ писать мое собственное отечество, мою дорогую Англію...“ Сначала онъ подражалъ манерѣ другихъ мастеровъ, а тутъ принялся за свою собственную, и не хотѣлъ никого и ничего слушаться, кромѣ внушеній—собственнаго вкуса. Даровитые французы 20-хъ годовъ, Жерико̀, Делакруа̀ и другіе, такъ были поражены и плѣнены этою новостью въ искусствѣ, съ которою познакомились сначала на англійской выставкѣ въ Парижѣ 1824 г., а потомъ и въ Лондонѣ, что стали повторять ее у себя дома, въ своихъ эскизахъ и картинахъ, а потомъ понемногу начали примѣнять англійскую правду къ такимъ созданіямъ, которыя были вовсе не пейзажи. Делакруа̀ самъ любилъ разсказывать о томъ, какъ онъ написалъ свою знаменитую картину „Избіеніе на островѣ Сціо“, прямо подъ впечатлѣніемъ пейзажей Констэбля и другихъ англійскихъ картинъ.

Къ 30-мъ годамъ подросло во Франціи новое поколѣніе пейзажистовъ, которое дышало уже совершенно новымъ воздухомъ и шло въ новую свою собственную дорогу. Эти люди вначалѣ не сознавали хорошенько всей ширины своей задачи, такъ что старѣйшій между ними по годамъ, Коро, родившійся еще въ концѣ XVIII столѣтія (въ 1796 г.), вначалѣ все писалъ классическія картины, въ классическихъ формахъ: виды „Колизея“, „Нарни“, „римской Кампаньи“, „береговъ Адріатическаго моря“, „Агарь въ пустынѣ“, „Діана въ купальнѣ“, „Силенъ въ лѣсу“ и т. д.; онъ сталъ переходить къ настоящему выраженію самого себя и своей реалистической натуры только уже въ 30-лѣтнемъ своемъ возрастѣ, набравшись храбрости и увѣренности отъ Теодора Руссо и отъ Дюпрэ, болѣе смѣлыхъ, болѣе самостоятельныхъ по характеру, болѣе увѣренныхъ въ себѣ, въ своихъ задачахъ и въ своемъ дѣлѣ. Руссо (родившійся въ 1812 году), еще 20-лѣтнимъ юношей принялся писать смѣло, дерзко,

но, можно сказать, безсознательно, природу такъ, какъ ее видѣлъ и любилъ; Дюпрэ (родившійся въ 1811 году) тоже еще 20-лѣтнимъ юношей принялся дѣлать то-же самое, по своему; ихъ обоихъ жюри старыхъ французскихъ академистовъ долго не хотѣло признавать, и упорно, аккуратно, всякій годъ, тщательно не пускало на выставку, но они, хотя и круглые бѣдняки и полнѣйшіе неудачники, не слушались, ничего знать не хотѣли, и продолжали свое. Они, какъ англичане Кромъ и Констэбль, хотѣли писать пейзажи своей родины— Франціи. И тутъ то къ нимъ примкнулъ Коро̀, и точно такъ же, какъ они, пустился въ новую дорогу. Мало по малу присоединились къ этому маленькому батальону еще другіе, молодые художники, и образовалась—новая школа французскихъ пейзажистовъ-реалистовъ, тѣхъ, что не выдумывали, не „сочиняли“ болѣе пейзажей, а творили съ натуры, ничего не арранжировали, ничего не украшали и не подслащали, а передавали истинныя формы природы, природы отечественной, французской, а вмѣстѣ истинныя свои собственныя душевныя впечатлѣнія. Ихъ назвали „барбизонцами“, потому что почти всѣ они провели много часовъ, дней и годовъ своей жизни въ деревушкѣ Барбизонъ, около Фонтенебло, въ его великолѣпномъ лѣсу, наблюдая и изучая природу,—и простирая иногда свои экскурсіи также и на другія живописнѣйшія мѣстности сѣверной и средней Франціи. Къ началу 40-хъ годовъ они пересилили и критиковъ, и академиковъ, переломили и публику, и сдѣлались всесвѣтною знаменитостью. Ихъ знамя было такое: правда, національность, и лишь дѣйствительно видѣнное, ничего выдуманнаго, ничего сочиненнаго. (Измѣны правдѣ бывали у нихъ рѣдки, развѣ что у Коро̀). При этомъ, у каждаго изъ нихъ былъ спеціальный характеръ. Главными починателями были Руссо̀ и Коро̀. Предшественникъ ихъ, Гюэ, былъ истинно самостоятельный починатель, даже вовсе не знавшій и не видавшій ни единой картины Констэбля, но его упрекаютъ въ нѣкоторой напыщенности, театральности и приготовленности, а также тяжеловѣсности исполненія. Самая знаменитая его картина, изъ поздняго времени—„Наводненіе въ Сенъ-Клу“ 1855 г. Но самымъ главнымъ, даже и между этими тремя, являлся—Руссо. Никто не былъ самостоятельнѣе и самобытнѣе его въ своемъ дѣлѣ, никто упорнѣе и неуклоннѣе не былъ страстно влюбленъ въ свои задачи. Дюпрэ былъ могучъ скорѣе своимъ колоритомъ, чѣмъ своими формами, порывы пейзажныхъ эффектовъ скорѣе направлены были у него къ „живописному“, чѣмъ къ грандіозному и поразительному, и онъ чаще любилъ останавливаться на прелестныхъ сценахъ живописной дороги, живописной песчаной ланды (пустыни) въ Пикардіи, красиваго стоячаго болота въ Солоньи, на возвращающемся мирномъ стадѣ, на милой овчаркѣ, чѣмъ на чемъ-то величавомъ, могучемъ и силь-

номъ. Коро былъ тоже художникъ замѣчательный, много чудеснаго сдѣлавшій на своемъ вѣку. Правду говаривали про него даже тѣ, которые, какъ Шампьэ, признавали, что онъ взялъ ноту, совершенно „единственную“ въ исторіи искусства. Онъ всегда особенно любилъ (какъ нашъ впослѣдствіи Левитанъ) изображеніе вечернихъ сумерекъ и утренней зари и денницы, все что мягко и нѣжно, что деликатно и колоритно-привлекательно, что по женски поэтично, но развѣ это худо, развѣ это маловажно? У Коро̀ изобрѣтательности было очень мало, у него не было энергіи, рѣшительности, и оттого-то онъ долго самъ себя не сознавалъ и не рѣшался прямо пойти въ пейзажисты, а писалъ „Силеновъ“, „Діанъ“, „Бѣгство въ Египетъ“, „Агарей“, „Крещеніе“, какихъ-то „Демокритовъ“, наконецъ перспективы соборовъ и множество другихъ вовсе негодныхъ для него задачъ. Впослѣдствіи, ставъ на свои собственныя ноги, онъ никогда не отличался богатствомъ и неожиданностью сюжетовъ: у него темами почти постоянно служили одни и тѣ-же уголки природы, только онъ безконечно варіировалъ ихъ и наполнялъ все новыми и новыми завлекательными художественными подробностями. Онъ взялъ ноту совершенно единственную въ исторіи искусства, говоритъ про него Шампьэ̀, но къ этому надо прибавить, что въ противоположность Теодору Руссо̀, многое изъ видѣннаго въ данномъ пейзажѣ онъ не додѣлывалъ, иногда многое выпускалъ, ради красивости, вовсе вонъ, а это въ наше время непростительно. Товарищи, друзья, современники починателя Руссо̀, сверкающій Діазъ, мягкій Добиньи, Тройонъ, Миллэ̀, Курбэ̀ и др., были также высоко талантливые пейзажисты и много способствовали осуществленію правды и реализма во французскомъ пейзажѣ (послѣдніе двое, впрочемъ, еще важнѣе въ изображеніи жизни французскаго простонародья — поэтому о нихъ рѣчь еще впереди).

Но при всемъ глубокомъ уваженіи къ трудамъ этихъ талантливыхъ людей, а также ихъ послѣдователей въ остальной Европѣ, въ настоящее время, стоитъ на очереди вотъ какой новый вопросъ. Долженъ ли и можетъ ли пейзажъ и въ будущемъ времени идти по прежней, расширенной и прославленной ими, дорогѣ? Не слѣдуетъ ли ожидать для него какой-то другой будущности, совершенно отличной отъ нынѣшняго его положенія? Я думаю, что „да, нужно“.

Во всѣхъ исторіяхъ искусства заявленъ тотъ фактъ, что въ XVII столѣтіи совершилось главное развитіе пейзажной живописи, и состояло оно въ томъ, что пейзажъ получилъ полную самостоятельность, отдѣльное бытіе, внѣ связи съ историческою, религіозною или жанровою живописью, и что именно въ этомъ заключается одна изъ главнѣйшихъ славъ новѣйшихъ періодовъ живописи.

Этотъ фактъ и это соображеніе приняты повсюду за аксіому. Но справедлива ли она, эта аксіома, и должна ли она считаться для насъ закономъ?

Совершенно несомнѣнно то, что въ теченіе трехъ послѣднихъ столѣтій пейзажъ получилъ въ Европѣ точь въ точь такое же самостоятельное значеніе, какъ „портретъ". но что̀ справедливо и законно для портрета, не непремѣннымъ еще образомъ справедливо и законно для пейзажа. Вполнѣ возможно и должно восхищаться, наравнѣ съ портретомъ человѣка, и портретомъ природы. Человѣкъ есть существо, одаренное не только внѣшней красотой, но еще и тѣмъ, что̀ выше красоты: мыслью, волей, чувствомъ, ощущеніемъ, и, какъ результатъ всего этого, намѣреніемъ, дѣломъ, дѣйствіемъ, созданіемъ. Онъ способенъ налагать свою власть и мысль не только на всю природу, но и на самого себя и на своихъ товарищей по существованію. Отъ этого портретъ его дорогъ, какъ выраженіе не только его внѣшности, но и громаднаго нравственнаго и интеллектуальнаго его міра. Каково же отличіе такого портрета отъ того портрета, который выражаетъ собою только красоты и аспекты природы, не свободной, а связанной по рукамъ и по ногамъ, невольной, вѣчно подчиненной, не чувствующей, не думающей, безсознательной и не способной дѣйствовать. Ея красоты и нечаянныя сочетанія могутъ доставлять, безъ сомнѣнія, много и разнообразнѣйшаго наслажденія человѣку, но она сама тутъ не при чемъ, она здѣсь не виновата ни душой, ни тѣломъ, она ничего этого не слышитъ и не видитъ, не чувствуетъ и не понимаетъ. Что̀ за интересъ можетъ представлять уже не то, что̀ „спящая", но даже болѣе того, „мертвая", застывшая красавица (буде она и въ самомъ дѣлѣ „красавица?"). Поэтому-то природа и есть только арена человѣческой жизни, театръ, подмостки, сцена, со множествомъ декорацій, иногда прелестныхъ и граціозныхъ, иногда страшныхъ и грозныхъ, иногда мирныхъ и пріязненныхъ, утѣшительныхъ и воодушевляющихъ, иногда жестокихъ, мучительныхъ и страшно гнетущихъ, но все же только *сцена*. Представьте себѣ, сколько впечатлѣній глубокихъ, даже иной разъ ужасныхъ, устрашающихъ, можетъ произвести какая-нибудь самая невинная, обыкновенная комната, зала, церковь— ночью, во мракѣ, въ уединеніи. Богъ вѣсть какіе образы, фантазіи, безпорядочныя мечтанія и настроенія могутъ прійти на человѣка въ этой комнатѣ, залѣ, церкви. Но она-то сама, эта комната, зала, церковь, ровно ни въ чемъ неповинна, ни единой черточкой всего своего состава не причастна. Во всемъ повинны и причастны тутъ только разстроенные, болѣзненно напряженные нервы зрителя, его фантазіи, его искусственныя, его лживыя представленія. Но придетъ утро, блеснетъ солнце (а иной разъ, раньше всякаго солнца, за-

свѣтится даже только свѣча) и всѣ ужасы, фантасмагоріи, страхи и пугала, „яко дымъ исчезнутъ“. Настоящей дѣйствительности никакой тутъ и въ поминѣ не было. Такъ точно, эти же церковь, комната при другомъ, не болѣзненномъ расположеніи зрителя, способны внести въ его душу представленія мирныя, кроткія, сладкія, восхитительныя, прелестныя и обаятельныя,—опять-таки оставаясь сами ни въ чемъ неповинными, ни въ чемъ не участвуя и ни на единую іоту не измѣняясь. Не то ли же самое происходитъ съ человѣкомъ среди картинъ природы? Ему чудятся высокія представленія о вѣчности, о „матери-природѣ“, о ея благодѣтельности и участіи въ нашей жизни, о душѣ, о чудныхъ небесахъ или зломъ адѣ, о всяческихъ сверхъестественныхъ образахъ и событіяхъ, сцены прошлаго, прожитаго, мечты о будущемъ, свѣтломъ или грозномъ, громадномъ, иногда безконечно обширномъ и глубокомъ,—и все-таки тутъ ничего другого нѣтъ, кромѣ—по чудному выраженію Лермонтова—„плѣнной мысли раздраженья“. Сама природа ни въ чемъ тутъ не повинна и не причастна, и хладнокровно, безучастно и апатично продолжаетъ свою мертвую, ничѣмъ ненарушимую механическую жизнь. Для того, чтобы переиспытать всѣ эти галлюцинаціи, всѣ эти обманы чувства, всѣ эти фаты-морганы душевныя въ виду природы, надо принадлежать не къ простому, здоровому, естественному человѣчеству, а прежде всего къ человѣчеству дрессированному, на извѣстный фасонъ отпрепарированному искусственною цивилизаціею. И все это посредствомъ тысячи разнообразныхъ факторовъ, неизвѣстныхъ простому, естественному, не перепорченному искусственностью человѣку и народу. Красота и прелесть природы (гдѣ онѣ есть) всегда останутся доступны и дороги нашей натурѣ. Пусть онѣ насъ радуютъ, восхищаютъ и счастливятъ, но да не морочатъ насъ при этомъ капризы и выдумки нашего воображенія, со всѣми ихъ небылицами и фальшами, да не отравляютъ нашего чувства романтическія истерики, да не раздражаютъ онѣ нашу жизнь, да не дѣлаютъ изъ насъ слѣпыхъ, больныхъ, близорукихъ рабовъ.

Нѣтъ, какое-же сравненіе возможно еще между всѣми этими декораціями—и портретомъ, изображающимъ самого человѣка и его жизнь, душу, мысль, сознаніе, складъ, физіономію,—человѣка живого, дѣйствующаго, то счастливаго, то несчастнаго, то повелѣвающаго громами и молніями, творящаго и создающаго, то ничтожнаго и глупаго, то любящаго, то ненавидящаго? Мнѣ кажется, чѣмъ дальше и дольше будетъ идти искусство, тѣмъ самостоятельнѣе, полнѣе и многообъемлющѣе будетъ выходить изъ-подъ кисти художниковъ портретъ человѣка, но за то тѣмъ менѣе самостоятеленъ будетъ становиться портретъ природы и тѣмъ менѣе будутъ вкладывать въ него художники и зрители своихъ фантазій, выдумокъ и произволь-

ныхъ мечтаній. По моему убѣжденію, пейзажъ долженъ, рано или поздно, воротиться къ первоначальной и истинной роли своей,— являться только сценой человѣческой жизни, постоянной спутницей, пріязненной или враждебной, его существованія. Пейзажъ долженъ перестать быть отдѣльной самостоятельной картиной. Картины пейзажей должны замѣниться предварительными этюдами, необходимыми для представленія полныхъ картинъ, гдѣ человѣкъ занимаетъ *первое* мѣсто, а все остальное, что окружаетъ человѣка въ его жизни, великое и малое, полезное и вредное, прелестное и отвратительное— *второе*. Для сибаритства-же и любованья своего, дома или въ музеѣ, красотами природы, вполнѣ будутъ достаточною замѣною ея для человѣка: будущая фотографія въ краскахъ, когда она достигнетъ полнаго и великаго своего совершенства, стереоскопія, кинематографія, въ краскахъ же—и другія, несомнѣнныя въ будущемъ, подобныя же великія открытія науки будущихъ вѣковъ. Такіе благодѣтельные суррогаты воспроизведенія существующаго не требуютъ ни творчества, ни фантазіи, ни таланта художника.

Къ знаменитой барбизинской школѣ пейзажистовъ примкнула, съ середины столѣтія, замѣчательная плеяда живописцевъ, изображающихъ животныхъ (animaliers). Первымъ и самымъ значительнымъ по таланту былъ Тройонъ. Вначалѣ у него не было въ живописи никакого особеннаго стремленія, но 33-хъ лѣтъ отъ роду онъ познакомился (1843) со знаменитыми барбизонцами Руссо и Дюпре, и тутъ у него пробудилась великая страсть къ ландшафтной живописи, въ ея новомъ значеніи. Онъ поселился въ фонтенеблосскомъ лѣсу, пробылъ тамъ два года (1844—1846) и сталъ появляться на выставкахъ съ пейзажами, обратившими на себя общее вниманіе. Но еще большій переворотъ совершило въ немъ путешествіе въ Голландію, въ 1848 году: онъ страстно сталъ изучать тамъ картины старыхъ голландскихъ мастеровъ, писавшихъ животныхъ (преимущественно быковъ, коровъ и овецъ) среди пейзажей. Скоро онъ сравнялся съ самыми сильными изъ ихъ числа, Поль-Поттеромъ, Кюиномъ и приближался даже къ Рембрандту. Въ 1849 году появилась въ Парижѣ, на выставкѣ, его отличная картина „Бараны", и съ тѣхъ поръ до самаго конца жизни шелъ у него рядъ замѣчательныхъ картинъ съ превосходными, всегда разнообразными и мастерскими изображеніями французскихъ быковъ и коровъ, овецъ и козъ, то цѣлыми стадами, то отдѣльными группами, среди французскихъ, преимущественно норманскихъ пейзажей. Особенно знамениты его картины: „Тонкская долина" (1852) и „Быки на пашнѣ" (1855).

Еще ранѣе выступила (1841) Роза Бонёръ, знаменитѣйшая до сихъ поръ изъ женщинъ-живописицъ, въ продолженіе всей жизни

своей никогда не измѣнившая своей страсти къ художеству и изображенію картинъ съ животными. Главною ея спеціальностью были— лошади, и настоящимъ ея chef d'oeuvre'омъ считается „Конный рынокъ“ (1853), но очень извѣстны и талантливы у нея еще картины: „Стриженіе овцы“ (1842), „Лошади“ (1843), „Быки на пашнѣ“ (1848), „Сѣнокосъ въ Оверни“ (1855) „Шотландскіе пони“ (1867). Ея рисунокъ—мастерской, колоритъ прекрасный и правдивый, но пейзажъ много уступаетъ пейзажу Тройона.

Изъ прочихъ французскихъ художниковъ этой же категоріи очень прославился также Жакъ. Вначалѣ онъ производилъ все только превосходные офорты, съ изображеніями животныхъ, но съ 33-го года своей жизни (1846) сталъ писать свои картины масляными красками. Между ними замѣчательны: „Стадо овецъ“ (1861) и „Стадо въ полѣ“ (1888). Очень блестящею репутаціею пользовалось всегда его сочиненіе съ иллюстраціями: „Курятникъ“ (1869).

Кромѣ этихъ трехъ главныхъ художниковъ, во французской школѣ отличились по этой же части и многіе другіе, но мнѣ кажется, здѣсь я долженъ повторить то самое, что я выше сказалъ насчетъ пейзажа: этотъ родъ живописи долженъ также однажды исчезнуть, такъ какъ его вполнѣ удовлетворительно и художественно можетъ замѣнить будушая, высоко-развитая фотографія въ краскахъ, кинематографія (также въ будущемъ великомъ ея развитіи) и другіе техническіе способы. Творчество и художество для такихъ картинъ будетъ впослѣдствіи, вѣроятно, вовсе не нужно.

28.

Вслѣдствіе всего сказаннаго выше, мнѣ кажутся самыми главными, самыми настоящими представителями французской живописи XIX вѣка не тѣ художники, которые проблистали и прогремѣли только даровитою внѣшностью своего искусства, виртуозностью, техническимъ мастерствомъ и умѣлостью, а тѣ, у которыхъ былъ, конечно, раньше всего, талантъ и, какъ слѣдствіе его, достигнутая способность владѣть формами и средствами искусства, но вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ непремѣнное условіе — была здоровая мысль, потребность созданія и широкій взглядъ на человѣка и природу, на исторію и свое время. У кого нѣтъ соединенія всѣхъ этихъ качествъ, тотъ есть только полухудожникъ, художественный дѣятель недоношенный и недозрѣлый, человѣкъ, быть можетъ и съ дарованіемъ, способный доставлять зрителю удовольствіе и нравиться, но очень еще неполный и неудовлетворительный. Онъ еще только собираетъ и заготовляетъ матеріалъ и техническую умѣлость для будущихъ творцовъ-создателей. Его произведенія — только приготовительные этюды.

Такими настоящими художниками нашего времени, мнѣ кажутся во Франціи XIX вѣка, прежде всего: Миллэ, Курбэ и Реньо. Всѣ трое писали свои картины въ одно и то же время, въ 50-хъ и 60-хъ годахъ нашего столѣтія; всѣ трое были вначалѣ, съ громомъ, шумомъ и трескомъ прославлены, а потомъ потеряли значительный процентъ своего престижа и были спущены на нѣсколько ступеней ниже— и все только за открытые, впослѣдствіи, недостатки техники, и поставлены въ одинъ рядъ съ художниками, которые не стоятъ ихъ мизинца. Но, замѣчательно, всѣ эти три французскіе художника не придавали техникѣ того первенствующаго значенія, какое ей придаетъ большинство любителей, критиковъ и публикъ. Они прежде всего смотрѣли на основу своего дѣла и задачи. Ихъ не „художественныя тонкости“ интересовали, а выраженіе того, что они видѣли и чувствовали. Всѣ трое направляли все свое умѣнье къ „демократизаціи искусства“ (по выраженію Курбэ), потому что находили предыдущее искусство слишкомъ „аристократическимъ“ и исключительнымъ, а по задачамъ—слишкомъ преданнымъ вкусу и аматорству сытой толпы. И если они пошли по такой дорогѣ, то вовсе не потому, что въ этомъ были у нихъ предшественники, вѣрные путеводители, англичане-жанристы первой половины XIX вѣка, посвятившіе жизнь свою изображенію низшихъ классовъ народа—этихъ англичанъ-жанристовъ не знали ни Миллэ, ни Курбэ, ни Реньо — но потому, что такова была уже у нихъ сама ихъ натура и настроеніе.

Миллэ, самъ французскій мужикъ родомъ, взялъ себѣ задачей, для картинъ, міръ крестьянина, всѣми до него либо вовсе забытый, либо идеализированный и засахаренный всяческой неправдой. И онъ возстановилъ его, во всей правдѣ, въ сотняхъ картинъ и картинокъ, изображающихъ и «Сѣятеля», и «Жнецовъ», и «Пастуховъ», и «Винодѣла», и «Пахаря», и «Садовника-прививщика», и поля ихъ, и деревни ихъ, и стада ихъ, и семейныя сцены ихъ на полѣ и внутри избы, и все это съ такою искренностью и такою неподкупною истинностью, а вмѣстѣ и съ такою простотой и поэзіей, до какой до него никто не поднимался.

Точно также Курбэ, другой французскій мужикъ, взялъ себѣ темой только французскій мужицкій міръ, опять таки въ деревнѣ и на поляхъ, а въ добавокъ къ тому, міръ мелкаго мѣщанства въ городѣ среди ежедневной будничной жизни, въ его одиночныхъ сценахъ и въ группахъ. И вотъ съ самаго начала 50-хъ годовъ онъ пишетъ свои оригинальныя картины: «Каменобойцы» (Les casseurs de pierre)—1851; «Деревенскія дѣвицы»—1852; «Похороны въ Орнанѣ», «Здравствуйте, господинъ Курбэ», «Возвращеніе деревенскихъ людей съ рынка», «Парижскія гризетки на Сенѣ»—1855; «Возвращеніе съ проповѣди»—1860, и, въ добавокъ ко всему этому, множество характерныхъ, сильныхъ,

живописныхъ портретовъ: Прудонъ, Берліозъ, а также пейзажи и лѣсныя сцены со звѣрями и животными, среди ихъ мирной, безмятежной или боевой жизни. И все это съ полною беззаботностью о красотѣ и изящныхъ формахъ, а зато со страстнымъ исканіемъ только жизненной, неподдѣльной правдивости, характерности, жизненной случайности и часто прозаичности, придавленности и порчи. Курбэ, на его вѣку, многіе уважали, но еще болѣе многіе не любили и гнали. Онъ слишкомъ сильно и рѣзко нападалъ на другихъ, старыхъ и новыхъ людей, художниковъ и нехудожниковъ, за ихъ понятія, за ихъ вкусы, за ихъ стремленіе къ «идеалу», для него смѣшному. И эти нападенія свои онъ высказывалъ столько же въ картинахъ, какъ и въ печатныхъ статъяхъ, въ книгахъ и письмахъ своихъ. Онъ требовалъ отъ другихъ, да и самъ искалъ, одной правды и искренности въ искусствѣ, и съ такою настойчивостью, какъ рѣдко кто другой еще на свѣтѣ. Но кто же будетъ съ этимъ согласенъ, кто станетъ что-нибудь подобное прощать! Вѣдь онъ осмѣливался нападать даже на самого Рафаэля, общепризнаннаго идола, и почти на всѣхъ прежнихъ художниковъ, за ихъ формализмъ, неправду, лже-историчность, исканіе прежде всего остального — только красоты, красоты и красоты. Онъ требовалъ отъ живописца, ранѣе всего, современности и выраженія настоящей жизни. За это съ ненавистью осуждали и его книги, и его картины. Онъ глубоко презиралъ глупое, по его мнѣнію, «искусство для искусства». Онъ казался, на глаза всѣхъ, грубымъ, дерзкимъ (это особенно повторялъ Делакруа̀ — выдумщикъ и фантазеръ-идеалистъ). И дѣйствительно, его умъ и понятіе, его исканіе и нападеніе были сильнѣе его творчества, его картины стоятъ иногда ниже его идей и стремленій, но все-таки онъ внесъ въ новое искусство громадные новые элементы. Пробуютъ насъ увѣрить, что Курбэ нынче болѣе не современенъ: напротивъ, мнѣ кажется, что все торжество его мысли, его проповѣди — еще впереди, и нынче болѣе нужны, чѣмъ когда-нибудь. Вѣдь онъ требовалъ того, что въ искусствѣ дороже всего, что неоцѣненно и вѣчно-талантливо: высказанной правды, реализма, а реализмъ, по его словамъ, есть искусство демократическое, т. е. искусство справедливое, зрячее и чуткое, искусство, соотвѣтствующее нынѣшней душѣ, чувству, понятію всей людской массы безраздѣльно.

Можетъ-ли быть что-нибудь болѣе близорукое, чѣмъ заявленіе Мутера, будто-бы Курбэ повторяетъ, для своего времени, и во Франціи то, что въ XVII вѣкѣ сдѣлалъ для своего времени — Караваджіо въ Италіи? Караваджіо имѣлъ только понятіе о натурализмѣ *формъ*, о копированіи ихъ въ дѣйствительности, и это, конечно, была великая его заслуга въ такое время, когда искусство изнывало и таяло подъ бременемъ бездушнаго, искусственнаго, притворнаго ака-

демизма. У Караваджіо не было никакого понятія, никакой заботы о самой жизни, о томъ, какъ существуютъ, какъ несправедливо несчастны, загнаны и заброшены эти самые люди, которыхъ тѣла и внѣшность онъ прилежно изучалъ и рисовалъ. Онъ къ корню дѣла, къ существу дѣла былъ совершенно равнодушенъ, слѣпъ и глухъ. Какое сравненіе съ Курбэ, котораго всего только и наполняла жизнь современнаго ему мужика и мѣщанина, его угнетенность и забитость, вѣчно практикуемыя надъ ними несправедливость и беззаконія, и, какъ результатъ, отупѣлость однихъ изъ числа жертвъ, глупость, испорченность и нелѣпость другихъ. Курбэ писалъ не для искусства, не для прославленія виртуозности, не для завоеванія себѣ знаменитаго имени, а для того, чтобы выразить, подобно Гогарту и Гойѣ старыхъ временъ—свой душевный стонъ, скорбь и боль. Тутъ не до Караваджіо ему было, не до раздушенныхъ аматеровъ и смакующихъ цѣнителей, а до души, чувства и понятія всѣхъ зрителей, отъ низу и до верху.

Такъ точно, какой же былъ Реньò послѣдователь и наслѣдникъ Делакруà, какъ пробуетъ увѣрить Мутеръ? Для Делакруà не было никакого дѣла до сущности изображаемыхъ имъ сценъ и личностей. Была-бы только картинна и эффектна задача, была-бы ему только возможность проблистать своими прекрасными красками, какъ павлину параднымъ своимъ разноцвѣтнымъ хвостомъ, и онъ былъ удовлетворенъ и доволенъ, ему больше ничего но надо было. Писать-ли «Геліодора съ ангеломъ прилетѣвшимъ съ неба», или ровно ничего собою не представляющихъ (но колоритныхъ) восточныхъ гаремныхъ бабъ, сраженіе-ли грековъ за независимость, или «Аполлона со змѣемъ Питономъ» — ему было все это равно, а съ нимъ вмѣстѣ и всей распложенной имъ по Европѣ безчисленной школѣ подражателей. Развѣ что-нибудь похожее на это было въ картинахъ Реньò? Когда онъ рисовалъ маршала Прима, передъ толпой освободившагося отъ стариннаго своего ига испанскаго народа, и у нихъ у всѣхъ, у всей этой толпы, да и у ихъ маршала съ ними вмѣстѣ, душа была полна тревоги и волненія, радости и безумнаго счастья, у нихъ (и у него тоже) лобъ былъ блѣдный и мокрый, капельки пота струились по лицу отъ совершающейся трагедіи—вотъ какіе современные моменты и чувства писалъ Реньò въ замѣну прежнихъ фантазій. Когда-же онъ изображалъ марокскаго палача, великолѣпнаго звѣря, но равнодушнаго раба, уже не способнаго размышлять, и могущаго только рубить головы, коль скоро велятъ, да обтирать потомъ свою саблю надъ повергнутымъ трупомъ, Реньò говорилъ своею картиною: «Смотрите сюда всѣ, вотъ что̀ такое вашъ *поэтическій* и несравненный Востокъ, такъ фальшиво, такъ идеально и выдуманно представленный вашими Делакруà, Деканами, Фромантенами и всякими

другими! Сколько красоты и чудныхъ красокъ природы, и какое глубокое озвѣреніе! Что̀ значатъ вѣка, проведенные въ безумномъ рабствѣ!» Онъ это думалъ и высказывалъ кистью—какое-же сравненіе такого нынѣшняго, могучаго мыслью и кистью человѣка — съ виртуозомъ Делакруа̀, не содержащимъ въ себѣ ни единой крупицы XIX вѣка! Этотъ послѣдній—точно человѣкъ, случайно заброшенный къ намъ изъ другого какого-то столѣтія.

По слѣдамъ этихъ трехъ главныхъ запѣвалъ новаго французскаго искусства устремилась, въ 70-хъ и 80-хъ годахъ, цѣлая толпа талантливой молодежи, полной мысли и чувства, и принявшейся, по примѣру трехъ своихъ великихъ коноводовъ, изображать вмѣсто прежнихъ, такъ часто негодныхъ и фальшивыхъ, ни на что ненужныхъ задачъ, настоящую жизнь и участь народа, въ разныхъ его слояхъ. Это были: Бастьенъ-Лепажъ, Даньанъ-Буверэ, Лермитъ, и многіе ихъ товарищи. На первомъ-же шагу своемъ, Бестьенъ-Лепажъ глубоко поразилъ всѣхъ, когда, въ 1874 году, выставилъ портретъ своего дѣда. Въ то время было во Франціи нѣсколько высоко-замѣчательныхъ, талантливыхъ портретистовъ, и во главѣ ихъ: Каролюсъ Дюранъ и Бонна̀. Въ началѣ 70-хъ годовъ они писали, съ великимъ шикомъ, блескомъ и мастерствомъ, множество портретовъ, давшихъ имъ великую славу и репутацію. Таковы были, у Дюрана, портреты: знаменитаго Пастера, французскаго пейзажиста Франсэ, норвежскаго живописца Таулоу и множества разряженныхъ въ шелкъ и бархатъ дамъ большого свѣта, но позже сталъ писать свои портреты совершенно декоративно, и упирать только на внѣшній эффектъ. Лучшіе портреты у Бонна: знаменитой актрисы и красавицы Паска, того-же Пастера, что и у Дюрана, Тьера, Гуно, Пювисъ-де-Шаваня, трехъ президентовъ республики: Греви, Ферри и Карно, Виктора Гюго и особенно эффектный по широкости впечатлѣнія и колорита—кардинала Лавижери. Но кромѣ Паска, онъ большинство женщинъ представлялъ жестко и неграціозно. Оба-же вмѣстѣ, и Дюранъ (съ его фламандскими), и Бонна (съ его испанскими вліяніями) почти вовсе не касались душевнаго и духовнаго міра своихъ оригиналовъ, и заботились только о блестящей внѣшности ихъ. Они не въ состояніи были заставить позабыть правдивые и глубокіе, по натуральности и простотѣ, портреты Курбэ и его товарищей—реалистовъ. Когда-же теперь, съ середины 70-хъ годовъ пошли такіе чудные, дышащіе жизнью, полные характеристики, психологіи, но вмѣстѣ и красоты, портреты Бастьена-Лепажа, каковы „Мой дѣдъ“ (1874), „Мои родители“, „Мой братъ“, г. Теріэ и г-жа Друэ (1878), Сара Бернаръ (1874)—то на сторонѣ тѣхъ двухъ остались уже только великосвѣтскіе, мало заботящіеся объ искусствѣ модники и модницы, а вся молодежь художественная, всѣ люди, понимающіе искусство,

быстро перешли на сторону новаго художника и его новаго направленія.

А новое направленіе это простиралось не на одинъ портретъ, а на всѣ предпринимаемыя картины. Это было продолженіе того, что дѣлали и къ чему стремились Миллэ, Курбэ съ середины XIX вѣка, а за сто лѣтъ раньше—Гогартъ и впослѣдствіи—Гойя. У новыхъ французовъ не было той злой, могучей и ѣдкой сатиры, которою дышали тѣ двое, англичанинъ и испанецъ, но и у тѣхъ, и у другихъ была та глубокая нота современной правды и жизни, которой не было такъ давно слышно на сценѣ въ Европѣ, и отъ этого-то такъ драгоцѣнны и близки сердцу созданія молодыхъ французовъ 70-хъ и 80-хъ годовъ. Всякая забота объ „идеалѣ" (фальшивомъ и выдуманномъ), о „достоинствѣ" (ни на что не годномъ), о „красотѣ" (условно понятой и примѣняемой)—все это оставлено у нихъ въ сторонѣ, забыто и иногда даже презираемо; они выражали простоту и иногда низменности міра, но уже не съ тою красивою сладостью стараго времени, съ какою наприм. Мурильо представилъ чудесно-художественно, но пріукрашенно и потому мало правдиво, „грубаго" испанца-мальчишку, ищущаго у себя на груди блохъ),—нѣтъ, а со всею тою правдивостью и неподкупностью романистовъ и драматурговъ новаго времени, которой не знали прежнія эпохи.

Живописцы-реалисты новой Франціи, продолжая дѣло своихъ великихъ вождей, Миллэ и Курбэ, представили: „Весеннюю пѣсню" (1874), „Причастницу - дѣвочку" (1875), „Сгребаніе сѣна" (1878), „Копальщицу картофеля" (1879), „Зрѣлую рожь" (1883), „Любовный дуэтъ въ деревнѣ" (1883), „Кузницу" (1884)—это все талантливыя картины Бастьена-Лепажа; потомъ опять они представили: „Свадьбу у фотографа", „Привитіе оспы", „Брачное благословеніе", „Несчастный случай" (1879), „Бретонскіе паломники и паломницы" (1887, 1889)—талантливыя картины Даньяна-Бувэрэ; представили также: „Расплату жнецамъ" (1882), „Жатву" (1883), „Сниманіе винограда" (1884), „Вино" (1885), „Сборъ сѣна" (1887),—все это наполненные здоровымъ мужественнымъ чувствомъ картины Лермитта. Нѣкоторыя картины изъ молодости Ролля, между которыми главныя „Наводненіе (1877), „Стачка горно-заводскихъ рабочихъ" (1880), „Старый нормандскій каменоломъ" (1883), „Верфь въ Сюреннѣ" (1885)—эти картины проявляли могучее и правдивое выраженіе сельскихъ сценъ и характеровъ натуры; въ средніе и зрѣлые свои годы этотъ талантливый художникъ отступился отъ народныхъ „сюжетовъ" и „сценъ", и сталъ писать только колоритныхъ быковъ, собакъ и нагихъ женщинъ. Наконецъ явилась громадная масса картинъ съ изображеніемъ сельской жизни и работъ, написанныхъ подражателемъ и продолжателемъ Миллэ, Жюлемъ Бретономъ въ 50-хъ,

60-хъ, 70-хъ и 80-хъ годахъ, каковы, наприм., „Возвращеніе жнецовъ“ (1853), „Подбираніе колосьевъ“ (1855), „Благословеніе нивы“ (1857), „Собираніе полевой рѣпы“ (1861), „Полольщицы“ (1861), множество картинъ изъ сельской жизни въ Бретани и на югѣ Франціи, „Вечеръ“, „Утро“ (1882—3), „Религіозная процессія дѣвушекъ“ (1888) и т. д. Но, къ сожалѣнію, картины Бретона страдали иногда слащавостью и условностью. Позднѣе всѣхъ ихъ явился Раффаэлли съ чудной правдой, написавшій кистью и нарисовавшій искреннимъ, вѣрнымъ карандашемъ и перомъ, въ 70-хъ, 80-хъ и 90-хъ годахъ, большую массу истинно-характерныхъ типовъ, парижскихъ нищихъ, тряпичниковъ, всяческаго городского простонародья, бѣдняковъ, праздношатающихся, ищущихъ и не находящихъ работы, томящихся, пропадающихъ отъ бѣды, людей. И все это, среди превосходно-изображенныхъ ежедневныхъ перспективъ города, природы, погоды. Въ общемъ, это была цѣлая галлерея картинъ, талантливо воспроизводившая жизнь „маленькихъ людей“, народа, мужиковъ, работниковъ, мѣщанъ, а ихъ были милліоны, они составляли большинство народа. Ими стоило заниматься и живописать ихъ жизнь, со всѣми ихъ вѣчными плюсами и минусами, со всей ихъ будничностью и прозой, но часто и поэзіей трагедіи, и это, быть-можетъ, было во многихъ случаяхъ въ сто разъ справедливѣе и нужнѣе, чѣмъ безчисленныя картины, съ ничтожными и ничего не содержащими сценами изъ жизни многихъ другихъ классовъ общества. Нѣтъ сомнѣнія, всѣ классы и слои общества имѣютъ право на изображеніе, но за то ни одинъ изъ нихъ не долженъ быть забытъ и пренебрегаемъ, особливо самый занятой, самый трудящійся и самый несчастный. А это, въ продолженіе долгаго времени, именно такъ и было. Новая французская школа отдавала только дань справедливости и правосудію.

29.

Среди разнообразныхъ художественныхъ теченій второй половины XIX вѣка, однимъ изъ самыхъ значительныхъ является во Франціи—импрессіонизмъ. Онъ выступилъ такимъ сильнымъ, новымъ и оригинальнымъ факторомъ, что быстро привлекъ къ себѣ глубокое вниманіе французскихъ художниковъ, а скоро потомъ—и всѣ симпатіи французской публики, а вслѣдъ затѣмъ, и остальной Европы. Симпатіи эти возросли, впослѣдствіи до такой степени, что перешагнули всѣ предѣлы и привели многихъ новѣйшихъ критиковъ и писателей по части искусства—къ высказанію такого положенія, что „новое искусство Европы“ и „импрессіонизмъ“—одно и то же. Въ импрессіонизмѣ—главный характеръ, главное выраженіе, главная физіономія новаго искусства, какъ для конца XIX вѣка, такъ и для всего будущаго XX вѣка.

Съ этимъ невозможно согласиться. Импрессіонизмъ коснулся только внѣшнихъ формъ, внѣшнихъ способовъ проявленія и высказыванія искусства, но никогда не касался самого содержанія искусства и, либо вполнѣ забывалъ это содержаніе, оставлялъ его совершенно въ сторонѣ, либо искажалъ и умалялъ его. А чтобъ импрессіонизмъ расширилъ границы искусства, завладѣлъ-бы новыми горизонтами, простеръ-бы владѣнія его на новыя области чувства, мысли, поэзіи, какъ стараются увѣрять проповѣдники и защитники импрессіонизма,—этого никогда не бывало, да объ этомъ импрессіонизмъ никогда и не заботился. Преувеличивать его значеніе и придавать ему такой смыслъ и такое вліяніе, какихъ у него никогда не бывало на самомъ дѣлѣ—просто непростительно.

Еще съ первой четверти столѣтія начали заявляться во французской школѣ живописи требованія о водвореніи болѣе естественнаго и свѣжаго колорита: прежній, темный, коричневатый, условный и только непріятный колоритъ академической болонской школы все менѣе и менѣе удовлетворялъ современнаго человѣка. Подъ вліяніемъ англичанъ, внесли въ искусство новую струю—французы Делакруà и его послѣдователи съ 20-хъ, Руссò и Корò съ ихъ послѣдователями—съ 30-хъ годовъ. Въ 60-хъ годахъ, потребность въ оздоровленіи колорита стала еще настоятельнѣе. Эмиль Золà, тогда еще молодой, писалъ въ своей знаменитой книжкѣ, „Mes haines", въ 1866 г.: „Что намъ нужно, это—солнце, свѣжій воздухъ, свѣтлая и молодая живопись". И это онъ проповѣдывалъ со словъ Эдуарда Манэ, своего искренняго пріятеля, въ котораго онъ вѣровалъ со всѣмъ жаромъ юношества.

А кто это былъ—Манэ? Это былъ молодой человѣкъ, одаренный живымъ художественнымъ чувствомъ, мало учившійся въ школѣ,но проникнутый вѣрой въ потребность новыхъ силъ и ощущеній въ живописи. Онъ скоро отошелъ въ сторону отъ болонезцевъ, которымъ въ началѣ рабски и безропотно покорялся, какъ всѣ тогда, потомъ былъ одно время фанатическимъ послѣдователемъ реализма Курбэ, а потомъ перенесъ свое поклоненіе на нѣсколькихъ иностранцевъ: сначала на фламандцевъ и неаполитанцевъ (съ которыми познакомился во время путешествія, еще юношей, по Германіи и Италіи), потомъ еще болѣе на Веласкеца, открытаго въ 1857 году англичанами, но котораго онъ узналъ въ Парижѣ въ Луврской галлереѣ. Изъ всего этого ученья, собственнымъ умомъ и усиліемъ, вышелъ художникъ, очень оригинальный и самостоятельный, который внесъ новые элементы въ европейское искусство, и сдѣлался отцомъ, настоящимъ «отцомъ импрессіонизма». Какъ и всякій творецъ чего-то своего новаго, онъ не слушался преданій школьныхъ законовъ, и высказывалъ своими кистями то, что казалось ему должнымъ и справедливымъ. Его долго

не признавали въ его отечествѣ, долго преслѣдовали насмѣшками и изряднымъ презрѣніемъ, долго не пускали ни на какія большія общественныя выставки, словно какого-то зловреднаго распространителя чумы, но, наконецъ, признали и поняли, и въ восторгѣ вознесли выше облака ходячаго. Его провозгласили создателемъ новаго искусства. И дѣйствительно, его заслуги велики и несомнѣнны, но все-таки не слѣдуетъ ихъ преувеличивать.

Какой же Манэ̀ создатель новаго искусства, когда, не взирая на всѣ его великія качества и заслуги, у него постоянно выскользала изъ рукъ, была совершенно ему чужда, главная цѣль искусства, содержаніе картины, то̀ изъ чего она должна состоять, то̀, изъ-за чего только она и является на свѣтъ? Меня всего болѣе поражало легкомысленное сравненіе Манэ̀—съ Курбэ̀, приписываніе имъ обоимъ одинаковаго значенія, и даже признаваніе значительнаго перевѣса на сторонѣ Манэ̀, собственно въ техническомъ отношеніи. Манэ̀ и Курбэ̀! Какія несоразмѣримыя величины! Пускай техника и письмо Курбэ̀ еще далеко несовершенны, пусть у него всякому видна жестокость кисти, деревянность иныхъ фигуръ—обо всемъ этомъ можно сожалѣть, но никогда эти недостатки не умалятъ громаднаго значенія его мысли и чувства, его симпатій или антипатій къ изображаемымъ у него сценамъ жизни и характерамъ дѣйствующихъ лицъ; у Манэ̀, напротивъ, на всякомъ шагу и въ каждомъ мазкѣ его чувствуешь только заботу о кисти и колоритѣ, о свѣтѣ и воздухѣ. Что такое всѣ его «Флейтщики», «Курильщики», «Отвѣдыватели кружки пива», его «Гитаристы», его «Прогуливающіеся на лодочкѣ», его «Нана̀», и всѣ остальные персонажи, какъ не предлоги для проявленія, единственно, красочнаго мастерского письма? Его голая «Олимпія», растянувшаяся на диванѣ, тщедушная, уродливая, гадкая, ничтожная,—что она значитъ, въ сравненіи съ подобною же испанскою гризеткой, тоже голой и лежащей на диванѣ, но интересной и граціозной—Гойи? Что такое его знаменитая картина «Буфетчица» (Un bar aux Folies Bergères), какъ не превосходное изображеніе бутылокъ и стакановъ на прилавкѣ, превосходно представленное отраженіе массы публики въ зеркалѣ—и полное пренебреженіе двухъ главныхъ персонажей, продавщицы и господина во фракѣ? Что такое его прославленная картина „Завтракъ на травѣ“ (1863), если не безтолковое и небывалое, нелѣпое собраніе голыхъ женщинъ и одѣтыхъ мужчинъ, написанныхъ только ради солнечнаго эффекта? Игра свѣта и колорита, для Манэ̀—*все;* для Курбэ̀, напротивъ *все*—это люди, ихъ жизнь, трудъ, лицо, выраженіе, судьба. Курбэ говорилъ и писалъ: „У меня никогда и въ помыслѣ не было добиваться пустѣйшей и ничтожнѣйшей цѣли: „искусство для искусства“; а Манэ всю свою жизнь только и занимался что „искус-

ствомъ для искусства", формой, оболочкой его, и никогда самою сущностью задачи. И такихъ-то людей сравнивать? Такихъ-то людей сопоставлять? Какое младенчество (въ томъ числѣ и у Мутера)! И такого-то Манэ мы должны провозглашать рѣшителемъ судебъ живописи, главнымъ „направителелемъ" и „колоноважатымъ" искусства конца XIX и будущаго XX столѣтія? Никогда. Такого безумія не дозволятъ, конечно, лучшіе между художниками теперешняго и будущаго времени.

Начиная съ 60-хъ годовъ, и, всего болѣе, со времени парижской всемірной выставки 1867 года, громадное вліяніе оказало на французскихъ художниковъ японское искусство. Въ этомъ году Японія впервые въ полномъ своемъ блескѣ и силѣ появилась на судъ и удивленіе Европы. Слѣдуя общему потоку, Манэ тоже поддался громадному увлеченію и принялся изучать новые элементы далекаго, игнорируемаго до тѣхъ поръ, крайняго Востока. Толпа другихъ французовъ послѣдовала за Манэ и японцами. И всѣ поступили прекрасно. Они овладѣли новыми сокровищами художественнаго представленія и художественныхъ способовъ. Отъ японцевъ новые европейцы заимствовали всего болѣе смѣлость и естественность расположенія картины, множество плановъ въ ней, крайнюю неправильность, какъ въ дѣйствительности, и, всего болѣе, колоритъ, свѣтлый, яркій, иногда даже прямо пестрый, сочетанія красокъ, прежде непозволяемыя школой, даже многія смѣлыя рѣзкости. Все это была заслуга и выигрышъ великій. Къ собственнымъ попыткамъ изображенія всѣхъ предметовъ въ свѣтломъ, здоровомъ, правдивомъ колоритѣ, къ собственнымъ пробамъ разломать вѣковыя академическія преданія живописи мрачной, темной, условной, съ искусственнымъ и фальшивымъ освѣщеніемъ мастерской, Манэ прибавилъ теперь все то, что̀ такъ сильно соотвѣтствовало его собственнымъ давнишнимъ потребностямъ, сталъ писать на чистомъ воздухѣ (plein air), и всѣ эти значительныя новизны дали новому европейскому искусству значительныя, могучія новыя силы и средства. Но только при своихъ, столь важныхъ эксперименахъ по части колорита, краски, воздуха, свѣтоваго освѣщенія, Манэ и его школа „импрессіонистовъ" только и занимались, что своими „импрессіонами" (впечатлѣніями), и совершенно упускали изъ виду то, что̀ было гораздо важнѣе внѣшнихъ физическихъ впечатлѣній. Они забывали и человѣка, и его душу, и событія людскія, и все, все, изъ чего состоитъ и сплетается наше существованіе. Этюды ихъ оставались этюдами, матеріалами для другихъ, будущихъ художниковъ, кирпичами для будущихъ намѣреній, плановъ, созданій, построекъ. Сами же по себѣ эти этюды были бѣдны и тощи, они оставляли интеллигенцію человѣческую въ высшей степени обманутою, голодною, неудовлетворенною въ ея насущнѣйшихъ потребностяхъ.

Новая французская школа, нося имя послѣдователей Манэ, импрессіонистовъ, пошла уже и еще болѣе въ сторону, и превосходныя, высокія, вновь достигнутыя техническія средства растрачивались часто самымъ недостойнымъ образомъ. Всего ближе къ задачамъ искусства остались все еще пейзажисты, каковы, напримѣръ, Клодъ Монэ (Claude Monet), Писсарро̀, Servlet Сислей и нѣкоторые другіе. Они продолжали, по примѣру прежнихъ французскихъ пейзажистовъ, вглядываться въ природу и хорошо воспроизводить безконечные ея виды. Между ними особенно замѣчателенъ Писсарро̀, который, вмѣстѣ съ Клодомъ Монэ, восхитившись въ Лондонѣ англичаниномъ Тернеромъ, и стараясь воспроизводить его свѣтовые эффекты, наполнилъ французскія выставки и галлереи превосходными изображеніями деревень, огородовъ, садовъ, жатвъ, дорогъ въ лѣсу, маленькихъ захолустныхъ городковъ, а позже и Парижа, его улицъ и переулковъ и т. д., все это часто à vol d'oiseau. Одно время онъ даже сдѣлался главой странной группы—пуантильистовъ (pointillistes) художниковъ, работавшихъ точками. Всѣ эти художники, не взирая на весь произволъ и частью капризы, приносили пользу искусству, изучая свѣтъ и свѣтовые эффекты, тонко передавая ихъ.

Но множество другихъ ихъ товарищей по импрессіонизму стали прямо врагами искусства, истинными „членовредителями“ и палачами его. Погрузившись въ задачу наблюдать свои драгоцѣнные „импрессіоны“ и передавать ихъ міру, они плюнули на всѣ задачи, существующія въ мірѣ, и заботились только о своихъ „настроеніяхъ“ неуловимыхъ, эѳирностныхъ своихъ чувствъ и ощущеній. Всѣ задачи, историческія, жизненныя, душевныя, всѣ отношенія людей и всѣ событія нашего существованія объявлены были у нихъ устарѣвшими, наскучившими, ненужными. Изученіе формъ дѣйствительной природы, человѣческаго естества казалось празднымъ и напраснымъ. Объявлено было, что на свѣтѣ должно существовать нынче только *одно* искусство—„искусство для искусства“, такое искусство, которое должно быть, во-первыхъ *ново*, во что̀ бы то ни стало, а во-вторыхъ, назначено для любованія зрителя красками и формами, помимо всякой идеи, всякой естественности, натуры, дѣйствительности. При этомъ, надо замѣтить, главнымъ объектомъ всѣхъ картинъ и рисунковъ, была почти всегда женщина, ея тѣло, ея внѣшній обликъ, поза, движенія, взглядъ,—и все это, взятое съ самой преувеличенной, ничтожной, мелкой, искаженной, пустяковинной стороны. Отъ такого настроенія, образа мыслей и дѣятельности произошло нѣчто крайне-ограниченное, вмѣстѣ чудовищное, варварское и безобразное, нѣчто отталкивающее и возмутительное. Большинство людей было приведено въ негодованіе и протестовало, и этихъ странныхъ сектантовъ прозвали „декадентами“ (упадочниками). Ихъ вычурность, про-

тивуестественность и формъ, и красокъ, условность и невѣроятность какъ тѣхъ, такъ и другихъ, глупость и ничтожество мотивовъ, которыми пробавлялись эти художники, общее сумасбродство впечатлѣнія—заставляли большинство людей отшатнуться отъ нихъ и поскорѣе уходить отъ нихъ подальше прочь.

Впрочемъ, отличились злоупотребленіемъ живописи, въ теченіе послѣднихъ дѣсятилѣтій XIX столѣтія, не одни только выродки импрессіонизма Манэ. Отличилась имъ также еще особая группа художниковъ, получившая названіе „новоидеалистовъ“ или „символистовъ“. Между ними главными можно признать—Гюстава Моро̀ и Пювисъ-де-Шаваня. Это двѣ натуры, совершенно различныя, и, однако же, сходящіяся и соприкасающіяся по коренному своему стремленію. Главная забота обоихъ была всегда: создавать что-то высокое, грандіозное, массивное по виду и „полное“ по содержанію, а достигать этого—отвращеніемъ отъ реальности и жизни и преданностью своимъ личнымъ фантазіямъ. Оба художника вполнѣ презирали дѣйствительныя формы природы и человѣческаго тѣла, и постоянно рисовали такую природу и такого человѣка, которыхъ вовсе не существуетъ. Одинъ изъ поклонниковъ Пювиса-де-Шаваня, Лефоръ, говорилъ въ похвалу ему (Chefs d'oeuvre de l'art du XIX-e siècle): „Онъ создалъ новый принципъ въ живописи. Онъ замѣнилъ изображеніе правдивое, точное, съ реальными формами—начертаніями упрощенными, съ затертыми систематично типами и особенностями. Онъ возвращается къ Джіотто и Беато Анджелико, не обращая вниманія на всѣ завоеванія живописи съ тѣхъ поръ; онъ упорно отказывается видѣть и передавать все, что̀ въ природѣ нарушало бы его систему и мечту...“ Мы же все подобное считаемъ печальными заблужденіями ограниченности. Все у Шаваня и Моро̀ выдумано, изобрѣтено ими самими, а это ли достойно похвалы? Имъ одинаково пригодными казались и Библія, и миѳологія, и аллегорія, и изъ этихъ источниковъ, трактуемыхъ ими совершенно фантастично, они извлекали себѣ задачи. Когда они брали сюжеты историческіе, то представляемыя личности являлись только продуктами ихъ личнаго измышленія и ничуть въ виду не имѣли олицетворить въ самомъ дѣлѣ какую-нибудь эпоху, какое-нибудь время, какую-нибудь личность и какое-нибудь событіе. Оба они дѣйствовали въ теченіе 60-хъ, 70-хъ, 80-хъ и 90-хъ годовъ, и получали постоянно одобреніе и поощреніе, какъ со стороны самыхъ разнообразныхъ публикъ, такъ и всѣхъ разнообразныхъ правительствъ, одни другихъ смѣнявшихъ въ теченіе времени послѣ Наполеона III. Оба нравились и завоевывали себѣ уваженіе, признаваемы были (со всегдашнимъ французскимъ преувеличеніемъ) „геніями“ и „глубокими умами“, просвѣтителями человѣчества, несмотря на всю взаимную свою разницу. Эта разница состояла главнѣйшимъ

образомъ въ томъ, что Гюставъ Моро̀ былъ полонъ какой-то дикой, безобразной, цвѣточной фантазіи, а Пювисъ-де-Шавань не обладалъ ни малѣйшей крохой какой бы то ни было фантазіи и былъ только безконечно сухъ, тощъ и скученъ. Картины Гюстава Моро̀, пламеннаго поклонника Делакруа̀, со всѣми ихъ претензіями на глубину и вышину мысли, представляютъ собою только какой-то пестрый, яркій, восточный коверъ, гдѣ рисунка и содержанія никакого не разберешь, и гдѣ видишь только необычайныя нагроможденія красокъ, формъ, линій, группъ, цвѣтовъ, орнаментовъ, а что̀ все это вмѣстѣ значитъ—искать напрасно. Человѣческія фигуры, очень худо и безобразно нарисованныя, являются наряженными въ фантастическія индѣйско-персидско вавилонскія хламиды, съ башнями на головѣ, съ потоками драгоцѣнныхъ каменьевъ, жемчуга, золотыхъ и серебряныхъ украшеній на шеѣ, груди, рукахъ, ногахъ—и все это, нелѣпо и безцѣльно нагроможденное, стоитъ и торчитъ подъ невиданными и неслыханными небывалыми аркадами, словно изъ феерiи, освѣщенное упавшимъ откуда-то сверху или сбоку электрическимъ лучомъ. И это иногда способно ослѣпить и поразить глаза и нервы, но черезъ секунду начинаетъ утомлять своею нелѣпостью, безцѣльностью и ненужностью, и—сильно надоѣдаетъ и раздражаетъ умъ. Таковы картины Гюстава Моро̀: знаменитое „Явленіе“ (Apparition) или „Саломея съ головой Іоанна Предтечи“ (1878), „Пери“, „Эдипъ и Сфинксъ“ (1864), „Орфей“ (1866), „Аполлонъ, покидаемый Музами“, „Прометей“, „Галатея“ и „Елена“ (1880) и др. Въ противуположность этому, картины Пювиса-де-Шаваня не представляютъ ни малѣйшей цвѣтистой яркости, ни пестроты. Онѣ оскорбительно-темны и мрачны, словно коричневые пряники (и это послѣ лучистыхъ свѣтовыхъ картинъ, водворенныхъ въ Европѣ блестящимъ Манэ!); его дѣйствующія лица—всѣ деревянны, словно манекены, прозаичны и несносны, словно персонажи холоднаго академиста Пуссена, и все это въ античныхъ школьныхъ драпировкахъ; его лѣса и деревья—однообразно разставленныя елки, его постройки—классическіе архитекторскіе эскизы; воодушевленія, выраженія чувства, страсти—нѣтъ нигдѣ и помина. Таковы всѣ его аллегоріи 60-хъ годовъ (въ Амьенѣ): „Миръ“, „Война“, „Трудъ“, „Отдыхъ“, „Ludus pro patria“, вся его вялая и мертвая, но вмѣстѣ и съ глубоко-ханжескимъ пошибомъ „Исторія св. Женевьевы“, 1878 г., въ парижскомъ Пантеонѣ; его столько же громадныя, сколько и несносныя картины, въ Ліонскомъ музеѣ: „Христіанское вдохновеніе“, „Священный лѣсъ, пріятный искусствамъ и музамъ“ (1884), наконецъ, безчисленныя, въ школьномъ родѣ, фрески въ Парижской Сорбоннѣ и Ратушѣ (1889—1893), не только съ давно казенными заглавіями: „Милосердіе“, „Патріотизмъ“ и т. д., но даже съ новыми, совершенно необычайными и

неожиданными, каковы: „Учтивость“ (Urbanité), „Матеріализмъ“, „Спиритуализмъ“, „Свѣтская Мадонна“ (Vierge laïque, подъ чѣмъ надо разумѣть „Науку“), наконецъ, даже фрески: „Викторъ Гюго, приносящій свою лиру въ даръ Парижу“. При этомъ, В. Гюго былъ каррикатурнѣйшимъ образомъ облеченъ въ античную хламиду! Поза и жесты его были тоже совершенно педантскіе, лже-античные.

Какъ все это вмѣстѣ было печально, безнадежно и даже оскорбительно со стороны французскаго искусства, когда-то, по временамъ, такого высокаго, великаго и вдохновеннаго! Но такова была судьба его въ послѣдніе годы XIX вѣка, и не только всѣ въ одинъ голосъ не жаловались на такое безотрадное положеніе, но еще многіе находили его прекраснымъ, и провозглашали, что именно изъ такихъ настроеній выростетъ, поднимется и расцвѣтетъ искусство наступающаго XX вѣка. Какое мрачное заблужденіе! Грядущему XX вѣку, навѣрное, предстоитъ великое и блестящее будущее, но уже, конечно, не повтореніе и не продолженіе ошибокъ конца XIX столѣтія. Если бы не такая надежда, кажется не стоило бы и желать какого бы то ни было искусства въ будущемъ.

30.

Судьбы нѣмецкой живописи, въ теченіе XIX вѣка, были совершенно иныя, чѣмъ судьбы французской живописи. И всего болѣе въ теченіе первой половины столѣтія. Германское искусство не имѣло еще тогда никакого общенія съ французскимъ, и пробавлялось единственно своими собственными матеріалами и воззрѣніями, и не хотѣло знать никакихъ другихъ, кромѣ нихъ. Но въ его созданіяхъ, въ ту пору, царствовала не идея самостоятельной національности— элементъ высокій, истинный и плодотворный,—а подражаніе другимъ временамъ и народамъ, далекимъ, чуждымъ, худо понятымъ и навыворотъ обожаемымъ. Можно было, во многихъ случаяхъ, упрекать французское искусство первой половины XIX вѣка тоже въ подражательности, въ тяготѣніи къ старымъ, чуждымъ формамъ и идеямъ, но все-таки тутъ часто слышался тоже и пульсъ жизни, біеніе собственнаго сердца, движеніе собственной души, что-то живое, горячее и стремительное, и это заставляло зрителя извинять иногда многое изъ массы всего ложнаго, невѣрнаго, преувеличеннаго, чужого и заблуждающагося. Въ Германіи, въ первой половинѣ XIX вѣка было иначе. Художественное движеніе совершалось посредствомъ созданій тяжеловѣсныхъ, неуклюжихъ, педантскихъ, почти вовсе лишенныхъ жизни и одушевленія. Нѣмецкія картины и фрески были тогда словно тяжелыя телѣги, скрипучія и неповоротливыя, съ несмазанными колесами, и съ великой натугой трогающіяся съ мѣста.

Главныхъ теченій было два: античное и средневѣковое. Первое являлось еще по завѣщанію и примѣру XVIII вѣка, второе—возникло вновь.

Фанатическая проповѣдь Винкельмановъ и Лессинговъ, въ пользу древняго классицизма и поклоненія скульптурѣ, принесла ужасные плоды. Она отравила, она зачумила здравое пониманіе германскаго народа съ новою силою послѣ Ренесанса, прочно и несокрушимо, на очень долгое время. Коль скоро этотъ классицизмъ способенъ былъ зловредно повліять даже на такихъ великихъ художниковъ мысли и слова, какъ Шиллеръ и Гёте, отклонивъ ихъ отчасти, въ самые зрѣлые годы ихъ творчества, отъ первоначальнаго, самостоятельнаго и современнаго настроенія ихъ юности, то чего же можно было ожидать отъ художниковъ кисти, несравненно менѣе возвышенныхъ наукой и культурой, и, иногда, просто плохихъ и слабыхъ? Жертвы были громадны.

Карстенсъ въ концѣ XVIII вѣка, Генелли—его ученикъ, послѣдователь и наслѣдникъ — въ началѣ XIX, были художники крайне посредственные, даже, можно сказать, почти вовсе не даровитые, но ихъ классицизмъ былъ рѣшителенъ и фанатиченъ, и вполнѣ приходился по вкусамъ нѣмецкой публики, испорченной искусственнымъ „классическимъ“ школьнымъ воспитаніемъ.

Но прошло немного лѣтъ послѣ Карстенса и Генелли, и въ Германіи снова, съ великою силою проявилась потребность подражательности и копированія — но уже въ припадкахъ новой формы. Первымъ изъ этихъ припадковъ явилось „назарейство“, вторымъ — манія „всемірной историчности“. Первая манія задалась цѣлью воскресить средніе вѣка, ихъ духъ, настроеніе, мысль, чувства живописцевъ и ихъ картины; вторая—цѣлью воспроизводить въ своихъ созданіяхъ все только всемірно-историческіе моменты исторіи всѣхъ народовъ. Сами по себѣ, задачи эти не заключали въ себѣ, конечно, ничего худого, предосудительнаго. Отчего было не взяться за изображеніе и среднихъ вѣковъ, слишкомъ давно заброшенныхъ, неглижированныхъ, презираемыхъ? Пора-пора было и ихъ выдвинуть на художественную сцену. Это было вполнѣ резонно и законно. Точно также, отчего было не приняться за изображеніе великихъ событій всемірной исторіи, до тѣхъ поръ трактованныхъ слишкомъ казенно, неудовлетворительно и бѣдно? Въ обоихъ случаяхъ задача была вполнѣ резонна и законна. Но худо было въ обоихъ случаяхъ то, что художники, намѣтивши себѣ эти задачи, были наполнены не внутреннимъ душевнымъ жаромъ, не вдохновеніемъ пламеннаго сердца и ума, а холодными разсудочными разсчетами, придуманностью, словно какими-то алгебраическими выкладками. „Такъ надо по ходу исторіи; мы это должны сдѣлать, и мы это сдѣлаемъ, и это будетъ велико

и значительно" — вотъ что̀ постоянно вертѣлось въ умѣ у новыхъ германскихъ художниковъ, вотъ что водило ихъ кистью.

Замѣчательно, что этотъ періодъ нѣмецкой живописи отличился одною особенною чертою, которой не проявлялось никогда прежде. Это — во-первыхъ, разрывомъ съ академіей, и во-вторыхъ, образованіемъ художественныхъ товариществъ. Съ самаго начала XIX вѣка, въ разныхъ концахъ Германіи начали проявляться, въ головахъ у молодыхъ художниковъ, искры самостоятельнаго мышленія, непокорство къ ученію академій. Этихъ юношей, конечно, тотчасъ стали тѣснить старые академисты, иныхъ изъ ихъ числа даже поспѣшили изгнать изъ академическихъ стѣнъ, другіе сами ушли оттуда. Куда же имъ было идти, гдѣ приклонить свою упрямую, самовольную головушку? Конечно—поскорѣе надо было бѣжать въ Италію. Уже давно, съ самаго начала Возрожденія, Италіи приписывалось какое-то необычайное, несравненное животворное значеніе, она была признана воспитательницей и возростительницей художественныхъ умовъ и талантовъ. На этомъ основаніи, когда въ первой четверти XIX вѣка народилось въ Германіи цѣлое поколѣніе молодыхъ художниковъ, самостоятельно думающихъ и протестующихъ, они устремились въ Италію. Это были: Овербекъ, Пфнорръ, Фогель, пріѣхавшіе въ Римъ въ 1810 г., Корнеліусъ—въ 1811, Шадовъ—въ 1815, Шнорръ въ 1818, наконецъ, всѣхъ позже, Фюрихъ въ 1827 и Штейнле тоже въ 1827 году. Они въ Римѣ основали свою колонію, и стали проводить сначала дни и мѣсяцы, а потомъ годы, въ восторгѣ и энтузіазмѣ передъ старымъ итальянскимъ искусствомъ, въ любованіи, распознаваніи, фетишизмѣ передъ прежними мастерами. Но съ этими юношами случилась та самая бѣда, которая случается иной разъ съ дѣтьми, когда за ними никто не смотритъ, и никто не видитъ, что они дѣлаютъ. Они объѣдаются конфетами, и портятъ себѣ желудокъ. Только у дѣтей эта болѣзнь обыкновенно скоро проходитъ, а если дѣло еще не слишкомъ запущено, то и небольшая доза лекарства скоро дѣлаетъ ихъ снова здоровыми, бодрыми, сильными, веселыми, энергическими и живыми. Съ римской колоніей нѣмецкихъ живописцевъ этого, къ несчастію, не случилось. Никакая нянюшка, никакая мамаша и тетя не спасала и не лѣчила ихъ, и они долго и постоянно, съ ограниченностью и прочностью нѣмецкихъ буршей портили себѣ желудокъ и голову, и безбрежно мечтали о томъ, что̀ могло наносить только громадный вредъ ихъ натурѣ и ихъ твореніямъ.

Образовалась среди нихъ секта „назареевъ", т. е. художниковъ, которые никакихъ другихъ задачъ у искусства не хотѣли признавать, кромѣ религіозныхъ и моральныхъ, по преимуществу евангельскихъ, но также отчасти и библейскихъ: кромѣ нихъ, они не хотѣли уже

ничего другого знать. Поэтому, главнымъ предметомъ ихъ изученія сдѣлались старинные итальянскіе мастера, до-рафаэльскаго времени, и къ нимъ-то нѣмецкіе пришельцы старались изо всѣхъ силъ приблизиться какъ можно больше.

Нѣкоторые изъ этихъ „назареевъ“ до того предались своимъ средневѣковымъ, монашескимъ и монастырскимъ фантазіямъ, что изъ еврейской вѣры (Фейтъ) и протестантской (Овербекъ, Шадовъ) перешли въ католическую, потому что въ средніе вѣка всѣ художники были монахи и католики, а они теперь вообразили себѣ, что средневѣковая вѣра сдѣлаетъ ихъ также великими. Они стали даже жить въ Римѣ по-монастырски.

Другіе ихъ товарищи обратились, впослѣдствіи, отъ Рафаэля и его предшественниковъ къ другимъ задачамъ и идеаламъ, все-таки, впрочемъ, итальянскимъ. Такимъ, крупнѣе всѣхъ другихъ, выступилъ Корнеліусъ, который, оставивъ первоначальное свое „назарейство“, задумалъ сдѣлаться современнымъ Микель-Анджеломъ и поразить міръ величіемъ замысловъ всемірно-историческихъ и исполненіемъ ихъ въ высокой степени геніальнымъ. Развитію этихъ претензій и замысловъ всего болѣе помогъ баварскій принцъ (позже—король) Людвигъ, привыкнувшій считать себя, какъ и всѣ давно признавали его, урожденнымъ покровителемъ и несравненнымъ двигателемъ современнаго германскаго искусства. Онъ далъ Корнеліусу неограниченную, ничѣмъ не стѣсняемую возможность исписать (впрочемъ почти всегда кистями не своими, а своихъ учениковъ, по картонамъ) цѣлыя версты своими фресками, своими сюжетами, на стѣнахъ двухъ громадныхъ музеевъ (Глиптотека, Пинакотека) и громадной церкви (Ludwigkirche). Но немного лѣтъ послѣ кончины Корнеліуса, далеко раньше конца столѣтія, этотъ художникъ былъ развѣнчанъ самими же нѣмцами, публикой и критикой. Его низвели на степень человѣка, много желавшаго и мало достигавшаго въ искусствѣ, холоднаго, ходульнаго, притворнаго, мало даровитаго, и обладавшаго предурнымъ вкусомъ. Ни его сцены и фигуры изъ Иліады, изъ Гезіода, ни его „Страшный Судъ“, пророки, ангелы и святые, ни его видѣнія изъ „Divina Comedia“ Данта, ни всѣ его „событія“ изъ біографій великихъ живописцевъ—ничто не имѣетъ болѣе значенія для современнаго и будущаго человѣка. Вездѣ у него только царствуетъ натуга, усиліе, выучка, вымученность, неестественность и — деревянность. И при этомъ главное обвиненіе не въ томъ, что Корнеліусъ (какъ это нынче часто высказывается) не только не понималъ, но даже вовсе презиралъ „краску“ (извѣстно его изреченіе: „кисть сдѣлалась порчей нашего искусства“); главная бѣда его также не въ томъ, что онъ былъ слишкомъ „философъ“, слишкомъ „ученъ“, а въ томъ, что онъ слишкомъ мало былъ талантливъ, и не въ состояніи былъ

облекать въ художественныя формы тѣ идеи (иногда справедливыя и интересныя), которыя были у него въ головѣ. Сверхъ того, Микель-Анджело торчалъ у него постоянно въ головѣ, какъ бѣльмо на глазу, и вѣчно мѣшалъ ему быть самимъ собою. Проживи онъ поменьше въ Италіи, или даже не знай онъ ея вовсе (какъ и многіе его товарищи), кто отгадаетъ, онъ сдѣлался бы, можетъ быть, гораздо болѣе замѣчательнымъ художникомъ. Лучшее, что отъ него осталось, это созданія его молодости: „Іосифъ съ братьями“ и „Сонъ Фараона“— двѣ фрески въ домѣ нѣмецкаго банкира Бартольди въ Римѣ и два рисунка изъ „Рая“ Данта, для фресокъ на дачѣ итальянскаго маркиза Массими въ Римѣ же. Тутъ есть и нѣкоторая простота, и нѣкоторая естественность, и нѣкоторая даже красивость формъ, группъ и фигуръ.

Каульбахъ былъ любимый ученикъ Корнеліуса, а впослѣдствіи его товарищъ и другъ. Какихъ только славленій и чествованій не сподобился онъ на своемъ вѣку! Въ самомъ началѣ своей жизни, онъ признавалъ Корнеліуса „главою современнаго искусства“, а себя и прочихъ нѣмецкихъ художниковъ—только планетами, „назначенными до конца своей жизни слѣдовать за нимъ и тѣмъ исполнять свою задачу“. Но скоро потомъ онъ отдѣлился отъ Корнеліуса, который пересталъ его любить и уважать за это, а еще того больше за протестантское, лютеранское направленіе его „Реформаціи“, (тогда какъ Корнеліусъ былъ всю жизнь ярымъ католикомъ). Каульбахъ, отходя въ сторону отъ него, придумалъ себѣ свою собственную тропинку, хотя символъ вѣры былъ у него одинаковъ съ корнеліусовскимъ. Онъ всю жизнь твердилъ и ученикамъ, и знакомымъ: „Мы должны писать исторію... исторія — это религія нашего времени... одна исторія годится нашему времени“, и въ этихъ словахъ онъ не высказывалъ никакой личной, своей собственной мысли. Такъ думали и говорили тогда, вмѣстѣ съ французскими, и всѣ нѣмецкіе ученые, всѣ тамошніе люди науки, какъ исторической и политической исторіи, Шлоссеръ, Гервинусъ, и др., такъ и историки искусства, Шназе, Гото, и проч. На основаніи такого убѣжденія, Каульбахъ писалъ (впрочемъ, тоже какъ Корнеліусъ, руками своихъ учениковъ) по преимуществу все только такія вещи, какъ громадныя: „Разрушеніе Іерусалима“, „Битва Гунновъ“, „Крестовые походы“, „Реформація“ и т. д., но уже безъ корнеліусовской суровости и сухости,—какъ-то помягче и подоступнѣе для зрителей, уже безъ всякой претензіи повторить собою Микель-Анджело. Надо при этомъ не забывать, что на трактованіе сюжетовъ все „колоссальныхъ“ онъ былъ еще съ самой молодости наталкиваемъ не только своею собственною натурою, но и посторонними личностями извнѣ. Въ 1837 году баварскій наслѣдный принцъ Максимиліанъ требовалъ съ него композицій въ

„грандіозномъ родѣ", и, хорошенько посовѣтовавшись съ однимъ профессоромъ, своимъ другомъ, Каульбахъ представилъ цѣлую длинную програму ряда картинъ со всемірно-историческими сюжетами изъ средневѣковыхъ войнъ христіанской Европы съ невѣрными—и впослѣдствіи эта программа измѣнилась и расширилась въ тотъ рядъ композицій, которыя, по желанію прусскаго короля, наполняютъ теперь стѣны громадной Лѣстницы берлинскаго музея.

Быть можетъ, лучшее, что̀ создалъ на своемъ вѣку Каульбахъ—это фигура Лютера, въ самомъ центрѣ его фрески: „Реформація". Здѣсь повторилось то, что̀ въ тѣхъ же годахъ случилось со скульпторами Раухомъ и Ритчелемъ. Они тоже весь свой вѣкъ выводили на свѣтъ фигуры фальшивыя, искусственныя, условныя, и вдругъ однажды, въ видѣ необыкновеннаго исключенія какого-то, создали, каждый, по одной высоко-замѣчательной фигурѣ, дышащей правдой и жизненностью: одинъ вылѣпилъ Фридриха II, другой—Лютера. Каульбахъ тоже далъ нѣчто такое совершенно особенное. Его Лютеръ стоитъ словно гранитный, несокрушимый монументъ, и, поднявъ обѣими руками, высоко надъ головой, громадную книгу раскрытаго Евангелія, глядитъ изъ-подъ него на весь міръ смѣлыми, величественными, твердыми глазами. Это одно изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній новаго германскаго искусства. Каульбаховскаго „Лютера", кажется, до сихъ поръ слишкомъ мало замѣчали и цѣнили, но, я убѣжденъ, рано или поздно его очередь придетъ.

Покуда въ Германіи шло корнеліусовско-кульбаховское опьяненіе, нѣкоторые изъ второстепенныхъ живописцевъ принимались, несмотря на свою очень еще умѣренную даровитость, за настоящее дѣло. Это именно тѣ живописцы, которые поступили въ „романтики". Въ 30-хъ, 40-хъ годахъ, и литература, и искусство, все, все, все, было заражено въ Германіи мыслью о романтизмѣ и необходимости возвратиться къ среднимъ вѣкамъ, но среднимъ вѣкамъ не итальянскимъ, а своимъ нѣмецкимъ. „Итальянскій" романтизмъ назареевъ далъ осѣчку, скоро надоѣлъ и провалился, безъ всякихъ особенныхъ результатовъ, но романтизмъ „нѣмецкій", напротивъ, оказался богатъ послѣдствіями самыми благодѣтельными. Множество живописцевъ почувствовало горячую страсть къ нѣмецкой средневѣковой стародавности, вдругъ словно помѣшалось на древнихъ шлемахъ, кольчугахъ, мечахъ, пажахъ, рыцаряхъ, королевахъ, придворныхъ дамахъ, колдуньяхъ, эльфахъ и монахахъ, и великое множество стѣнъ въ церквахъ, дворцахъ и музеяхъ наполнилось Брунгильдами, Карлами-Великими, Кримгильдами, Рюбецалями, Вотанами и всяческимъ другимъ средневѣковымъ бутафорствомъ, безъ всякой искренней мысли, чувства, убѣжденія у художника, а просто такъ, на новомодный маперъ. Но весь этотъ пестрый маскарадъ черезъ нѣсколько

времени прошелъ, отвалился прочь какъ шелуха, а дѣло, новопріобрѣтенное дѣло осталось, какъ слитокъ золота въ горнѣ, послѣ долгаго и горячаго огня. Побаловали-побаловали нѣмецкіе живописцы-романтики со средневѣковьемъ и со всею поверхностною, внѣшнею его стороною, но скоро и сами устали, да и другихъ утомили рыцарями, привидѣніями, карлами и русалками. Новымъ поколѣніямъ захотѣлось чего-то другого, поприща, понатуральнѣе и поразумнѣе. Въ Дюссельдорфѣ и Мюнхенѣ попробовали новой „исторической живописи", по примѣру француза Поля Делароша и его послѣдователей; появились Лессингъ въ Дюссельдорфѣ, Пилоти въ Мюнхенѣ. Оба сыграли на своемъ вѣку важную, значительную роль среди современнаго германскаго искусства.

Лессингъ былъ сначала очень хорошимъ пейзажистомъ, но коренная его натура влекла его въ еще другую сторону,—къ исторіи, въ новомъ нынѣшнемъ ея художественномъ выраженія. Здѣсь у него не было предшественниковъ въ Германіи: французовъ, Делароша и Делакруа́, онъ еще вовсе не зналъ, а бельгійская историческая школа живописи (Галлэ, Біефъ и др.) еще не выступала на сцену. Такимъ образомъ, онъ былъ одному себѣ обязанъ своимъ почином, подобно тому, какъ и въ пейзажѣ (о чемъ будетъ говорено ниже). Прочитавши въ 1832 году книгу Менцэля „Исторія германцевъ", онъ не посмотрѣлъ на всю значительность своей ландшафтной репутаціи, и 28-ми лѣтъ перешелъ на историческую по преимуществу живопись, гдѣ успѣхи могли ему еще казаться очень сомнительными. Но онъ особенно воспламенился мыслью о страданіяхъ гусситовъ, не взирая на всю ихъ правоту и историческую законность (притомъ же, его предки были чехи). Онъ написалъ цѣлый рядъ картинъ на эту тему: сначала „Гусситскую проповѣдь" (1836), потомъ „Гуссъ на констанцскомъ соборѣ" (1842), „Гуссъ на кострѣ" (1850), а также на реформаціонныя подобныя же темы: „Сожженіе Лютеромъ папской буллы" (1852), „Прибитіе тезъ Лютера въ Виттенбергѣ" (рисунокъ), „Диспутъ Лютера съ Экомъ" (1867),—и эти созданія являлись тѣмъ бо̀льшею съ его стороны заслугой, что задуманы были и выставлены на всеобщій судъ среди публики и народонаселенія католическаго, въ большинствѣ своемъ яростно фанатическаго. Просвѣщеннѣйшая часть публики и критики стала на его сторону, но остальная половина, темная и ограниченная, была въ такой степени противъ него, что когда для Франкфуртскаго музея купили картину его „Гуссъ на соборѣ", директоръ музея, Фейтъ, бывшій назареецъ и изъ евреевъ ставшій католикомъ-перекрещенцемъ, со злобы и досады вышелъ въ отставку. Другая великая заслуга Лессинга была та, что онъ ввелъ, въ историческія картины, народъ не какъ „оперный хоръ" (по прежнимъ понятіямъ и привычкамъ), не какъ приличную, неиз-

бѣжную обстановку, не какъ уступку сюжету, — а какъ вполнѣ законную, самостоятельную единицу, живущую и дышащую сама по себѣ и для себя, не по потребностямъ картины, а по своимъ собственнымъ глубокимъ потребностямъ.

Лессингъ былъ за протестантовъ, Пилоти—за котоликовъ: «Основаніе католической Лиги»—(1854), «Сени у тѣла убитаго, по приказанію германскаго императора, Валленштейна» (1855), „Утро передъ битвой герцога Максимиліана Баварскаго у Бѣлой Горы» (1857), «Игуменья Хіемскаго монастыря сопротивляется нападенію протестантскихъ грабителей на ея монастырь» (1868), «Объявленіе смертнаго приговора Маріи Стюартъ» (1869)—все это картины, писанныя съ точки зрѣнія католической,—но результатъ творчества обоихъ живописцевъ былъ одинаковъ. Оба они сведены теперь внизъ съ возведенныхъ имъ нри жизни высокихъ пьедесталовъ, и имъ, конечно, больше никогда не встать. Заслуга Пилоти была та, что онъ замѣнилъ педантски-профессорскій родъ живописи и рисованія—болѣе живымъ, разнообразнымъ и современнымъ. Онъ примкнулъ къ бельгійской школѣ, возникшей послѣ счастливаго и могучаго народнаго порыва Бельгіи, отдѣлившаго ее въ 1830 г. отъ Голландіи. Но всѣ его картины, какъ выше названныя, такъ и разнообразныя другія: «Неронъ разсматривающій пожаръ Рима» (1861), «Убійство Цезаря» (1865); «Туснельда на торжественномъ шествіи Германика» (1873), «Жирондисты ѣдушіе къ эшафоту» и др., давно уже потеряли прежній престижъ, они теперь кажутся театральными и поверхностными. Но искренности чувства, хотя далеко еще не при совершенной виртуозности техники,—быть можетъ всего выше у Пилоти картина его молодыхъ лѣтъ (1853): молодая городская кормилица, пріѣхавшая въ деревню, съ горечью сравниваетъ своихъ разряженныхъ вскормленниковъ, барчатъ, съ ея собственнымъ ребеночкомъ, скудно и несчастно выкармливаемымъ въ мужицкомъ семействѣ. Тутъ много и чувства и естественности, хотя уже ясно чувствуется бельгійское и французское вліяніе. Но одна изъ лучшихъ заслугъ Пилоти передъ исторіей искусства та, что онъ, долго будучи директоромъ Мюнхенской академіи художествъ, воспиталъ цѣлую фалангу замѣчательныхъ художниковъ, которыхъ ничѣмъ не стѣснялъ и каждому далъ развиваться сообразно съ его собственной натурой.

31.

Дюссельдорфская и Мюнхенская школы живописи были отечествомъ многихъ злмѣчательныхъ художниковъ, но, нельзя не признать этого нынче, всего выше ихъ значеніе какъ родоначальницъ цѣлаго новаго поколѣнія нѣмецкихъ художниковъ, взявшихъ себѣ

задачей изображать обыденную, простую, ничуть не героическую, деревенскую, городскую, провинціальную жизнь своего отечества. Эта ея заслуга играетъ громадную роль въ исторіи германской живописи XIX вѣка.

Замѣчательнѣйшимъ художникомъ съ середины вѣка, явился Кнаусъ. Въ своемъ развитіи и направленіи онъ очень многимъ обязанъ своимъ французскимъ современникамъ, которыхъ прилежно и любовно изучалъ во время своего 8-лѣтняго житья въ Парижѣ, начиная съ 1852 года, но нельзя сказать, чтобъ онъ *всѣмъ* былъ имъ обязанъ. Съ самаго ранняго возраста, онъ уже страстно полюбилъ живописцевъ нидерландской школы (Остаде, Тенирса, Броуера и др.): они соотвѣтствовали всего болѣе его врожденному вкусу и понятію объ искусствѣ; притомъ же, еще ранѣе его, эти самые нидерландцы стали путеводною звѣздою и маякомъ его предшественниковъ въ Германіи.

Уже самыя первыя картины его: «Крестьянская пляска» (1850) и «Шулера въ деревнѣ» (1851) были прямымъ слѣдствіемъ изученія нидерландцевъ, и ярко выражали всю его своеобразную натуру. Нѣмецкая публика и критика тотчасъ-же оцѣнили это, и онъ сдѣлался всеобщимъ любимцемъ, признаннымъ талантомъ. Онъ поѣхалъ въ Парижъ. Его успѣхи и развитіе шли здѣсь такъ быстро, что въ 1855 году, послѣ большой всемірной выставки, въ люксембургскій музей купили его картинку «Французская дама, гуляющая въ паркѣ съ лакейчикомъ-арапченкомъ позади». Сейчасъ послѣ этого пошелъ нескончаемый рядъ его chefs d'oeuvre'овъ. Во время житья въ Парижѣ, на него стали производить нѣкоторое вліяніе, кромѣ нидерландцевъ, также и старые французы XVIII вѣка. Но это продолжалось не долго. Внутреннее, коренное настроеніе Кнауса было до того германское, народное, самостоятельное, было до того глубоко заложено въ его натуру, что Кнаусъ никогда не въ состояніи былъ бы ему измѣнить—и остался ему вѣренъ въ продолженіе всей своей жизни.

По натурѣ своей Кнаусъ имѣетъ что-то родственное съ Курбэ и Миллэ. Всѣ трое они и дѣйствовали-то въ одно и то же время, въ теченіе 20-лѣтія, 1850—70 годовъ. Но разница между ними была громадна. Ни Курбэ, ни Миллэ не имѣли никакого вліянія на Кнауса уже и потому, что хотя оба французскіе живописца и родились гораздо раньше Кнауса (Миллэ родился въ 1814 г., Курбэ въ 1819 г., Кнаусъ въ 1829 г.), но когда Кнаусъ пріѣхалъ въ Парижъ, Курбэ, и Миллэ были еще слишкомъ мало извѣстны и еще далеко не проявили, для публики, своей настоящей натуры и силы, а Кнаусъ выказалъ уже сущность и направленіе своего творчества. Всѣ трое сходились въ томъ, что главная цѣль ихъ стремленій,

главная сущность задачи, поставленной ими самимъ себѣ, была— правдивое, неподкупное, разностороннее, ничѣмъ неразвлекаемое представленіе народа, крестьянина: у Курбэ и Миллэ—французскаго мужика, у Кнауса—нѣмецкаго мужика. Но и Курбэ и Миллэ гораздо глубже и шире идутъ въ исполненіи своей задачи, они изучаютъ и передаютъ своего крестьянина съ такою правдивостью, съ такой разносторонностью и вѣрностью, какую можно встрѣтить только у самыхъ великихъ талантовъ европейской литературы нашего вѣка, конечно, всего болѣе и совершеннѣе у Льва Толстого. У Кнауса нѣтъ столь глубокихъ нотъ: онъ спокойнѣе, безмятежнѣе, у него никогда нѣтъ неизсякающаго возбужденія, негодованія и протеста, онъ сговорчивѣе, жизнерадостнѣе; онъ довольно легко успокаивается, только бы порадоваться на милыя, граціозныя черты людей, и глубоко сочувствуетъ всему, что̀ пріятнаго, идиллическаго и спокойнаго открываетъ въ жизни такъ-называемаго „простого народа“. Трагическихъ, грозныхъ нотъ у него нѣтъ. Зато у него всюду проявляется великое богатство хорошей, неиспорченной натуры, необыкновенное разнообразіе характеристики на всѣхъ ступеняхъ крестьянской жизни, вѣрность представленія, добродушіе и лукавство, простота и хитрость, иногда юморъ, и вмѣстѣ со всѣмъ этимъ, чудесная сердечность, наивность и грація дѣтей, хотя и искренно, неподдѣльно-крестьянскихъ. Въ этомъ, Кнаусъ, вмѣстѣ съ большинствомъ нѣмецкихъ „народниковъ“, со своими товарищами и послѣдователями (Вотьэ, Деффрегеромъ и др.) дали рядъ созданій истинно крупныхъ и великихъ.

По возвращеніи изъ Парижа, гдѣ замѣчательнѣйшей его картиной были его „Крестины“, 1859 года, Кнаусъ постоянно жилъ и работалъ то въ Дюссельдорфѣ, то въ Берлинѣ. Важнѣйшія его картины были: „Фокусники въ деревнѣ“ (1862), „Бродяги передъ пасторомъ“ (1864), „Мальчишки-сапожники играющіе въ карты“ (1864), „Разсказъ инвалида въ избѣ“ (1865), „Его высочество въ деревнѣ“ (1867), „Шарманщикъ“ (1868), глубоко-трогательныя, хотя необыкновенно простыя „Деревенскія похороны“ (1871), наконецъ, прелестная картина „Сопротивляющаяся модель“ (1877)— ревущій во все горло и барахтающійся отъ товарищей маленькій деревенскій мальченокъ, котораго живописецъ пріѣзжій изъ города собирается зарисовать въ полѣ. Съ конца 70-хъ годовъ Кнаусъ сталъ брать, иной разъ, темы изъ жизни городской, представлять сцены изъ жизни еврейскаго населенія Германіи, напримѣръ, „Соломонова мудрость“—старикъ мелочной торговецъ, поучающій торговой мудрости молоденькаго мальчика (1878), „Первый успѣхъ“—рыжій мальчикъ-еврей, восхищающійся первой своей удачной продажей и съ торжествомъ засовывающій въ карманъ первую выторгованную

монету (1879), и другія: все это были новыя характерныя картиночки, сильно раздвигавшія его горизонтъ и прибавлявшія къ прежнимъ его лаврамъ новые. Къ числу значительнѣйшихъ созданій этого періода относятся также: „Соціалъ-демократъ“, „Жена посыльнаго“, „Я могу и подождать“, „Дѣвочка перепуганная гусями“ (1880).

По характерности и національности типовъ, по разнообразію натуры, по глубинѣ крестьянской психологіи слѣдуетъ, мнѣ кажется, признать лучшею и важнѣйшею картиною Кнауса, его „Совѣщаніе шварцвальдскихъ мужиковъ“ (1872).

Достойными товарищами, по трактуемымъ ими задачамъ и творчеству, являются Вотьэ и Деффрегеръ, первый—швейцарецъ, второй—тиролецъ родомъ. Оба они прожили всю свою жизнь внѣ своего настоящаго отечества: Вотьэ (начиная съ юношескихъ лѣтъ) въ Дюссельдорфѣ, Деффрегеръ—въ Мюнхенѣ, но впечатлѣнія дѣтства и юности залегли такъ глубоко въ ихъ душу, что впродолженіе многихъ десятковъ лѣтъ они имѣли возможность высказывать ихъ, въ картинахъ своихъ, во всей ихъ силѣ и свѣжести.

Подобно тому, какъ это было у Кнауса, талантъ Вотьэ не носилъ въ себѣ элемента трагичности и сильныхъ душевныхъ движеній. Художникъ всегда оставлялъ въ сторонѣ всѣ невзгоды, тяготы и несчастія крестьянской жизни. Его удѣлъ былъ: выражать національную типичность, народные характеры въ томъ, что̀ они заключаютъ счастливаго, хорошаго, простого, оригинальнаго, здороваго, добраго, сердечнаго, преданнаго, любящаго. Все это Вотьэ выражалъ съ необыкновенною вѣрностью, мѣткостью, тонкостью, юморомъ и часто—трогательностью. Но колоритомъ своимъ, впрочемъ изящнымъ, онъ никогда особенно не блисталъ, и не искалъ (говорятъ умышленно) извлекать изъ него блестящихъ эффектовъ. Картины его всѣ писаны на сюжеты то изъ швейцарской, то изъ шварцвальдской жизни—послѣднія, послѣ переѣзда его (1850 г.) навсегда въ Дюссельдорфъ. Лучшія его картины: „Мужики, играющіе въ карты и застигнутые въ шинкѣ своими женами, возвращающимися изъ церкви“ (1862), „Мужикъ и дѣлецъ: послѣдній уговариваетъ его на продажу земли, онъ задумался, а жена отсовѣтуетъ“ (1863), „Поминки въ домѣ умершаго“ (1865), „Первый урокъ танцевъ въ шварцвальдской избѣ“ (1868), „Похороны“ (1872), „Прощаніе невѣсты съ отцовскимъ домомъ“ (1875), „Передъ засѣданіемъ волостного суда“ (1876), „Судящіеся мужики“ (1877), сердитые, озлобленные. Эта послѣдняя картина глубоко замѣчательна своею необычайною характеристикой дѣйствующихъ лицъ. Но едва ли не единственною, сколько-нибудь драматическою и со взволнованнымъ чувствомъ, картиною можно признать его „Прерванную свалку, въ шинкѣ“, гдѣ

противники на секунду остановились, но стоятъ другъ противъ друга сердитые, окрысившіеся, словно пѣтухи, и готовы тотчасъ снова броситься другъ на дружку. Слабыя же стороны Вотьэ, проглядывающія иногда, среди вѣрнаго и простого выраженія, это—сентиментальность и нѣкоторая сахарность типовъ и чувства.

32.

Въ мюнхенской школѣ, ученикъ Пилоти, тиролецъ Деффрегеръ проявилъ истинный и значительный талантъ въ изображеніи близко знакомыхъ ему и дорогихъ тирольцевъ, сценъ изъ ихъ жизни, будничныхъ, ежедневныхъ, но высоко-интересныхъ маленькихъ событій, ярко выставляющихъ всѣмъ на видъ характеръ, душевную физіономію, нравы, духъ мало кому извѣстнаго и никогда прежде не представленнаго въ искусствѣ чернолѣснаго племени. Лучшая и важнѣйшая его картина „Послѣднее ополченіе“ (Das letzte Ausgebot). Она представляетъ толпу стариковъ-тирольцевъ, вооружившихся чѣмъ попало, и съ отчаянною рѣшимостью идущихъ помогать своему войску во время дикаго нашествія Наполеона I. Картина эта—небольшихъ размѣровъ, какъ и большинство картинъ Деффрегера, но она полна такого глубокаго чувства, такой искренности, такой правдивой характеристики, что стòитъ гораздо больше, чѣмъ множество прославленныхъ такъ-называемыхъ „историческихъ“ картинъ. Другія картины на сюжеты изъ той же національной войны, со сценами изъ героическихъ дѣяній національныхъ героевъ, Андрея Гофера и Шпекбахера, удались художнику, къ удивленію, несравненно менѣе (хотя онъ именно съ нихъ началъ свое композиторство, и, значитъ, особенно былъ этими сюжетами наполненъ). Единственное исключеніе составляетъ одна, самая первая по времени караина: „Десятилѣтній сынъ Шпекбахера, вопреки запрещенію отца, отправившійся добровольцемъ на войну, натыкается со своими товарищами—на отца, который держитъ военный совѣтъ въ избѣ“. Эта картина была такъ талантлива, такъ жива и правдива, что когда появилась на свѣтъ въ 1868 г., то Деффрегеръ (только что кончившій школу у Пилоти въ Мюнхенѣ), въ нѣсколько дней разомъ сдѣлался знаменитостью.

Деффрегеръ гораздо менѣе Вотьэ глубокъ, гораздо менѣе его многообъемлющъ и разнообразенъ, но столько же національенъ и правдивъ, такой же тонкій наблюдатель натуръ и характеровъ, такой же прекрасный изобразитель лучшихъ и свѣтлѣйшихъ сторонъ своихъ деревенскихъ соотечественниковъ, ихъ семейственности, простоты, душевности, привѣтливости, иногда юмора и лукавства. У него улыбка не сходитъ съ лица. Особенно замѣчательны, между

многочисленными его картинами: „Раненый охотникъ“ (1864), „Борцы-тирольцы“ и „Братцы“ (тотъ что постарше, воротился изъ городской гимназіи) (1869), „Пѣвцы-нищіе“ (1871), граціозная и комическая „Пляска въ альпійской избушкѣ“ (1870), представляющая старика-тирольца, схватившаго молодую дѣвушку и отплясывающаго съ нею, въ примѣръ молодежи, тогда какъ она, озираясь на окружающихъ, подтруниваетъ надъ нимъ, „Прощаніе съ альпійской пастушкой“, „Музыкантъ на цитрѣ“, „Сватовство“, „Галантерейный тиролецъ“ (1882). Недостатки Деффрегера — одного сорта съ недостатками Вотьэ — нѣкоторая сентиментальность и излишняя сладость и красивость типовъ. Точно будто Тироль, Швейцарія и Шварцвальдъ только и населены, что красавицами и красавчиками. Многочисленные этюды Вотьэ и Кнауса, наполнены изящными лицами и фигурами красивыхъ молодыхъ людей, мужчинъ и женщинъ (всего чаще дѣвочекъ), встрѣченныхъ ими во время путешествій ихъ. Какая Аркадія! Замѣтимъ при этомъ, что, вслѣдствіе своего всегдашняго жизнерадостнаго чувства, своего вѣчнаго оптимизма, Деффргеръ никогда не бралъ задачами для своихъ картинъ ни смерть, ни похороны.

Кромѣ Деффрегера, изъ школы Пилоти вышло еще много другихъ „народниковъ“. Таковы: Эберле, Шмидъ, Габль, Курцбауэръ, Вопфнеръ, Рауппъ — нѣкоторые изъ нихъ были тѣмъ своеобразны, что являлись оптимистами менѣе Вотьэ и Деффрегера, и трактовали не разъ, со значительнымъ талантомъ, не только счастливыя и милыя, идиллическія, но иногда и печальныя, и даже мрачныя сцены изъ народной деревенской жизни.

Къ числу учениковъ Пилоти принадлежитъ также Грюцнеръ, имѣвшій одно время немалый успѣхъ въ Германіи своими картинами, съ изображеніями, на сто разныхъ манеровъ, католическихъ монаховъ, развеселыхъ, жирныхъ, наѣдающихся и напивающихся въ монастырскихъ погребахъ, столовыхъ и кельяхъ. Но этотъ ограниченный родъ сюжетовъ, несмотря на извѣстную техническую и колоритную ловкость художника, скоро прискучилъ и вышелъ изъ моды.

33.

Въ свое лучшее время, Пилоти славился, кромѣ своей „историчности“, также и своимъ „колоритомъ“, выработавшимся у него вслѣдстіе прилежнаго изученія Рубенса, Вандейка и венеціанцевъ. Но его колоритъ только показался тогда „очень хорошимъ“, а не былъ имъ дѣйствительно, и многіе изъ его учениковъ сильно обогнали его въ этомъ отношеніи, наприм., Максъ, Ленбахъ, Брандтъ, и всѣхъ болѣе Макартъ. И этому нельзя не удивляться. Казалось бы, чего

слѣдовало ожидать отъ учениковъ Пилоти? Конечно, картинъ историческихъ, потому что самъ учитель весь вѣкъ ими самъ занимался, и, значитъ, ими долженъ былъ влiять на своихъ учениковъ. Но этого не случилось: ни одинъ изъ воспитанниковъ Пилоти не вышелъ изъ его классовъ „историкомъ“ и не прославился по этой части. Единственное исключенiе составляетъ группа талантливыхъ поляковъ, увѣровавшихъ въ Пилоти и впродолженiе многихъ лѣтъ прiѣзжавшихъ въ Мюнхенъ учиться у него художественному уму-разуму. Ни одинъ изъ нихъ тоже не вышелъ „историкомъ“ въ смыслѣ своего патрона, и всѣ они, Брандтъ, Геримскiй, Хельминскiй, и другiе, прiобрѣли въ мюнхенской школѣ только отличное техническое умѣнье и мастерство, писали же все только картины военныя или охотничьи, и притомъ все только польскiя, т.-е. не имѣющiя ничего общаго съ Пилоти и его творчествомъ. Казаки и уланы Брандта, дома и на войнѣ, въ бояхъ съ татарами, шведами и турками, въ степи, въ лѣсу, въ полѣ, остановки на отдыхѣ у шинковъ; старинныя охоты польскихъ магнатовъ Геримскаго и Хельминскаго—все это картины, съ блестящимъ письмомъ, искренно нацiональныя, ничуть не растерявшiя въ нѣмецкой школѣ своихъ характерныхъ основъ, и потому очень оригинальныя и своеобразныя, наконецъ, въ добавокъ ко всему, и въ видѣ исключенiя, сцены изъ жизни евреевъ въ Польшѣ, наприм., превосходная картина Геримскаго „Евреи, молящiеся, вечеромъ, надъ Вислой“. Присущiй имъ, часто, военный элементъ глубоко лежалъ въ основѣ польскаго характера, и потому-то, конечно, польскiе живописцы еще болѣе учились, въ Мюнхенѣ, у баварскаго лучшаго тогда баталиста Франца Адама, чѣмъ у Пилоти, притомъ же всѣ они были подъ сильнымъ влiянiемъ французской новой школы. Такимъ образомъ, за исключенiемъ этой спецiальной польской группы, изъ школы Пилоти не произошло никакихъ „историческихъ“ живописцевъ. Вышли оттуда художники совершенно другого склада: художники, по преимуществу колористы.

И, во-первыхъ, вышла оттуда цѣлая масса „народниковъ“—съ Деффрегеромъ во главѣ, о которыхъ говорено уже выше и которые всѣ, бо̀льшею частью, были прекрасные колористы.

Во-вторыхъ, вышло оттуда нѣсколько отличныхъ портретистовъ, съ Ленбахомъ во главѣ. Правда, Ленбахъ мало представлялъ самостоятельнаго, а являлся ревностнымъ послѣдователемъ и подражателемъ Тицiана, Рембрандта и Веласкеца, соединенныхъ вмѣстѣ, но, тѣмъ не менѣе, онъ былъ художникъ высоко замѣчательный, какъ по красотѣ своего колорита и разнообразнымъ эффектамъ краски, такъ и по превосходной характеристикѣ изображаемыхъ личностей. Онъ написалъ множество портретовъ современныхъ ему (конецъ 60-хъ годовъ) европейскихъ знаменитостей, которыхъ головы выполнены у него всегда

великолѣпно, а руки и тѣло—поверхностно и даже подчасъ небрежно: портреты Листа, Рих. Вагнера, Дёллингера, Бёклина, графа Шака—владѣльца знаменитой картинной галлереи въ Мюнхенѣ, Павла Гейзе, Макарта. Во второй свой періодъ (начиная съ 70-хъ годовъ), онъ написалъ еще большую массу превосходныхъ портретовъ: германскаго императора, кронпринца, графа Мольтке, многихъ высшихъ и аристократическихъ лицъ и—цѣлую массу портретовъ всемірно-прославленнаго въ то время, съ безумнымъ энтузіазмомъ, Бисмарка.

Изъ той же школы явился колористъ по премуществу, Макартъ. Онъ въ свое время надѣлалъ чрезвычайно много шума и былъ, повидимому, въ Европѣ, великимъ и рѣдкимъ геніемъ, истиннымъ „Моцартомъ живописи“. Вся нѣмецкая и преимущественно вѣнская аристократія, бросилась заказывать ему свои портреты, но скоро разобрала, что это была только fata morgana, что портреты блестящи и поразительны по красивости и ловкости колорита, но кромѣ того—ничего не стоятъ—въ нихъ нѣтъ ни малѣйшаго съ оригиналомъ сходства, все выдумано, и, кромѣ виртуозной, капризной техники, все остальное—фольга и блестки. Спустя немного лѣтъ, почти то же самое открыли и въ его „историческихъ“ картинахъ: его прославленные на протяженіи всей Европы „Чума во Флоренціи“ (1868), „Поклоненіе Венеціи кипрской королевѣ Катеринѣ Корнари“ (1873), „Въѣздъ Карлъ V въ Антверпенъ“ (1877) и другія менѣе значительныя вещи—только блестящія декораціи, ласкающія глаза чудесными красками, подражающими венеціанцамъ. Впрочемъ, спеціально по части колорита, Макартъ остался не безполезнымъ для современныхъ ему нѣмецкихъ живописцевъ, вообще къ колориту мало расположенныхъ.

34.

Хорошихъ, замѣчательныхъ талантливыхъ пейзажистовъ было въ Германіи, въ теченіе XIX столѣтія, не мало, но не было между ними ни одного истинно великаго, истинно геніальнаго. Въ этомъ, германцы не представили ничего, что̀ могло-бы равняться съ пейзажной живописью французовъ первой половины вѣка, съ ихъ открытіями, ничего, что являлось-бы починомъ, началомъ чего-то новаго, еще не тронутаго прежде другими.

Главною характеристическою чертою нѣмецкихъ пейзажистовъ XIX столѣтія является тотъ самый фактъ, который характеризуетъ и всѣхъ остальныхъ пейзажистовъ Европы нашего вѣка: это—покиданіе пейзажа классическаго, идеальнаго, выдуманнаго и аранжированнаго, и переходъ къ пейзажу дѣйствительному, стараніе изучить, узнать, схватить его во всей его истинности и передать его во всѣхъ чертахъ и подробностяхъ, со всѣми его свѣтовыми эффектами и яв-

леніями, со всѣми облаками, тучами, воздухомъ, огнемъ и мракомъ, очарованіемъ и волшебствомъ, въ самомъ реальномъ и правдивомъ, безконечно-вѣрномъ и неподкупномъ обликѣ. Въ эту сторону были направлены усилія всѣхъ главныхъ нѣмецкихъ школъ: дюссельдорфской и берлинской, мюнхенской и веймарской.

Но между тѣмъ, какъ лучшіе, замѣчательнѣйшіе пейзажисты французскіе, вся Барбизонская школа: Руссò, Дюпрэ, Корò, Добиньи, а съ нею также Курбэ, Миллэ, Тройонъ и другіе, взяли себѣ темой и объектомъ изученія спеціально французскія мѣстности, и именно въ изображеніи ихъ выразили и возростили весь свой оригинальный талантъ, нѣмецкіе,—наоборотъ, какъ-будто чуждались своей отечественной, національной природы, въ ея современномъ видѣ, отводили отъ нея (конечно не всегда, но слишкомъ часто) глаза, и искали себѣ оригиналовъ болѣе, какъ имъ, вѣроятно, казалось, достойныхъ и подходящихъ. Какая странность! Многія-ли еще другія страны въ мірѣ заключаютъ столько поразительныхъ прелестей и красотъ природы, какъ Германія!

Послѣ періода классичности (Кохъ, Ротманъ, Преллеръ) и подражательности прежнимъ мастерамъ, первымъ дѣйствительно-нѣмецкимъ и самостоятельнымъ пейзажистомъ долженъ быть признанъ— Лессингъ. Будучи всего еще 18 лѣтнимъ юношей, онъ написалъ „Пейзажъ съ острова Рюгена", который тотчасъ же обратилъ на него вниманіе публики, своею талантливостью, но гдѣ сразу замѣтили нѣкоторое родство съ Рюйсдалемъ. Послѣ того, онъ пошелъ быстрыми шагами впередъ, и въ концѣ 20-хъ и въ началѣ 30-хъ гг. написалъ не мало замѣчательныхъ по своему реализму (въ старо-индерландскомъ родѣ) ландшафтовъ, съ романтической обстановкой замковъ, монастырей и средневѣковыхъ дѣйствующихъ лицъ. Но когда въ 1832 г. ему удалось поѣхать въ Эйфелевскую область, онъ былъ пораженъ красотой ея природы и видовъ, онъ нашелъ тутъ все то, чего его художественная натура требовала. Онъ ревностно принялся изучать очертанія горъ, скалъ, деревьевъ, и сталъ переносить множество эти новые аспекты въ свои картины. Его созданія въ этомъ родѣ очень многочисленны, но тутъ его талантъ всего болѣе проявлялся лишь въ рисункѣ, контурахъ—краски ему мало давались, какъ и въ историческихъ картинахъ.

Значительное число другихъ еще замѣчательнѣйшихъ германскихъ пейзажистовъ точно такъже, какъ и Лессингъ, были неудовлетворены окружавшей ихъ природой, и съ конца 30-хъ годовъ искали красотъ и характеристическихъ проявленій ея вдали. Берлинецъ Беллерманъ въ началѣ 40-хъ годовъ привезъ множество отличныхъ рисунковъ, эскизовъ изъ путешествія въ Южную Америку, и потомъ впродолженіе полъ-столѣтія разработывалъ эти наброски въ карти-

нахъ (замѣчательнѣйшимъ созданіемъ его считается изображеніе „Первобытнаго лѣса“); другой берлинецъ, широко и высоко прославленный Эдуардъ Гильдебрантъ, началъ свои путешествія—и какъ результатъ ихъ, свои картины—съ острова Рюгена (1838), потомъ въ 40-хъ и 60-хъ годахъ объѣхалъ Англію, Шотландію, острова Канарскіе, Италію, Сицилію, Египетъ, Нубію, Сахару и кончилъ Ледовитымъ океаномъ. Его наблюдательность и способность изучать мѣстности и явленія природы были громадны, письмо блестяще и великолѣпно, и потому очень эффектно для всѣхъ, но онъ былъ наполненъ одною только мыслью—отыскивать вездѣ въ природѣ какіе-бы то ни было исключительные „феномены“, экстренныя очертанія, поразительныя линіи и группы, и блистать на своихъ картинахъ этими своими находками, ослѣплять воображеніе зрителя.

Между другими пейзажистами, значительными величинами явились, среди мюнхенской школы—Моргенштернъ, среди дюссельдорфской—Гурлиттъ. Оба они были родомъ сѣверо-германцы, оба провели нѣсколько лѣтъ въ тщательномъ изученіи оригинальной, изящной природы датской и норвежской. Лишь позже они принялись за Германію. Первый написалъ много прекрасныхъ пейзажей (часто съ луннымъ, любимымъ своимъ освѣщеніемъ) изъ природы Баваріи, сѣверной Германіи и Гельголанда, второй—много пейзажей сѣверо-германскихъ. Оба возростили не малое количество новыхъ нѣмецкихъ живописцевъ, реалистовъ и водворителей простого и вѣрнаго взгляда на отечественную, нѣмецкую природу.

Вліяніе этихъ двухъ сѣверныхъ германцевъ на пейзажъ средней и южной Германіи былъ столь силенъ, что даже такой значительный талантъ, какъ Андрей Ахенбахъ, необыкновенно много имъ обязанъ своимъ художественнымъ развитіемъ. Но событіемъ, окончательно рѣшившимъ его направленіе и обликъ художественнаго таланта, было путешествіе, предпринятое, въ 1832 году при отцѣ (который былъ купецъ) въ Голландію, сѣверную Германію и Ригу—здѣсь онъ видѣлъ въ первый разъ море. Въ 1836 г. онъ написалъ „Бурю у шведскихъ береговъ“, которая считается истинною эпохой въ исторіи европейскаго пейзажа. Много было писано въ XIX вѣкѣ отличныхъ пейзажей на разнообразнѣйшія темы, но „бури“ были забыты со временъ нидерландцевъ, и никто не рѣшался изображать ихъ. Ахенбахъ принялся глубоко и ревностно изучать и писать на картинахъ своихъ морскія бури и достигъ въ этомъ такого великаго, неизвѣстнаго до тѣхъ поръ въ новомъ искусствѣ совершенства, что всѣ живописцы Европы пошли по его слѣдамъ и стали продолжать его дѣло. Немногіе приблизились къ нему. Онъ остался единственнымъ. Но его обвиняютъ въ послѣднее время въ томъ, что при всей громадной и великолѣпной его техникѣ, онъ ищетъ передавать

не свои внутреннія ощущенія, не глубину чувства, а только заботится о произведеніи сильныхъ эффектовъ и поразительныхъ по изяществу картинъ, чѣмъ и отличается отъ старинныхъ, простыхъ, искреннихъ, ни о какой публикѣ не заботящихся нидерландцевъ. Но, какъ бы тамъ ни было, Ахенбахъ былъ художникъ высоко-замѣчательный, рѣдкій между лучшими художниками нашего вѣка, и что имъ выражено изъ бунта стихій, изъ бушеваній расколебавшаго моря, изъ его разверзшихся цѣлыми пропастями хлябей, изъ ходящихъ словно горы сизыхъ волнъ, изъ его мрачныхъ небесъ, мечущихся и растерзанныхъ облаковъ, изъ его свѣтовыхъ явленій, то ослѣпительныхъ, то угрюмыхъ и страшныхъ,—навѣки останется, конечно, великолѣпнымъ и несравненнымъ. Но громадная виртузность Ахенбаха не ограничивалась однимъ моремъ, онъ писалъ также много картинъ, которыхъ сцена—на твердой землѣ. У него есть чудесные виды изумительныхъ по красотѣ многочисленныхъ норвежскихъ водопадовъ, германскихъ лѣсовъ и долинъ, полей и луговъ въ ганноверской и нижнерейнской области, наконецъ, виды внутри лучшихъ голландскихъ городовъ. Между послѣдними особенно отличаются: „Еврейскій кварталъ въ Амстердамѣ“, „Рыбный рынокъ въ Остенде“ (1866), со множествомъ движущихся и волнующихся фигуръ, превосходно нарисованныхъ и необыкновенно живописно освѣщенныхъ. Довольно слабы у него лишь его итальянскія картины и виды 40-хъ и 50-хъ годовъ.

35.

Среди всѣхъ европейскихъ живописцевъ XIX вѣка, Менцель одинъ изъ самыхъ великихъ, среди-же нѣмецкихъ—онъ первый и найвеличайшій. Онъ уже высоко-даровитымъ и родился, но укрѣпилъ и возвеличилъ свое необыкновенное дарованіе такимъ желѣзнымъ трудомъ, такимъ неизсякаемыхъ стараніемъ и заботой, какъ это бывало лишь у очень немногихъ людей на свѣтѣ. Въ молодые и даже средніе годы, счастье вовсе не благопріятствовало ему. Еще ребенкомъ (род. въ 1815 г.) онъ уже пробовалъ сочинять „картины“, и будучи всего 13-ти лѣтъ, нарисовалъ карандашомъ, на академическій манеръ, сцену изъ римской исторіи: „Сципіонъ и Меттеллъ“; 15-ти потерялъ отца и сталъ работать, для прокормленія себя, въ бывшей отцовской небольшой литографіи; 18-ти онъ попробовалъ поступить въ берлинскую академію художествъ, но тамъ едва поработалъ немного въ гипсовомъ классѣ, какъ уже былъ принужденъ выйти оттуда вонъ—директоръ академіи, скульпторъ Шадовъ, не находилъ у него достаточно таланта для того, чтобы держать его въ академіи даромъ. Менцель былъ бѣденъ, ему еще идти куда-то учиться, было некуда, онъ сталъ учиться, какъ могъ, самъ.

Такимъ образомъ, онъ сдѣлался, по нечаянности, навсегда—самоучкой. Но самоучкой необыкновеннымъ, геніальнымъ. Такъ что первая внѣшняя неудача послужила ему, по всей вѣроятности, къ лучшему. Онъ научился своему дѣлу, самъ, одинокій, такъ прочно и широко, какъ, быть можетъ, не научился-бы ни въ какой школѣ, и когда книгопродавецъ Заксъ поручилъ ему иллюстрировать, литографіей, сцены Гёте „Земная жизнь художника", онъ нарисовалъ для этого изданія 6 такихъ талантливыхъ рисунковъ перомъ, столь оригинальныхъ и мастерскихъ, что тотъ-же самый Шадовъ, который не съумѣлъ удержать его въ академіи, публично высказывалъ теперь этому самому 18-ти лѣтнему юношѣ свое одобреніе.

Послѣ того, Менцель произвелъ на свѣтъ нѣсколько созданій, рисунковъ и картинъ, въ которыхъ, при всемъ еще несовершенствѣ молодой, только еще стремящейся впередъ техники, выразилась вся сущность художественнаго его склада и настроенія, такъ что всѣ послѣдующія его созданія являлись уже потомъ только развитіемъ и расцвѣтомъ впервые обозначившихся тутъ первоначально элементовъ художественной физіономіи.

Первымъ такимъ произведеніемъ явилось собраніе 12 литографій, сочиненныхъ въ 1833, изданныхъ въ 1837 году, иллюстрировавшихъ бранденбургско-прусскую исторію, начиная отъ древнихъ вендовъ и кончая лейпцигской битвой 1813 г. Никто не заказывалъ, никто не совѣтовалъ ему приниматься за эти иллюстраціи, но такова была его собственная потребность, таково его стремленіе, историческое вообще, и отечественно-національное въ особенности. А надо замѣтить, что въ это время германская историческая живопись (и именно, въ частности, дюссельдорфская школа) только и желала знать, что средніе вѣка, и попытка Менцеля—заняться болѣе новыми временами—являлась какимъ-то дерзкимъ новшествомъ.

Вторымъ художественнымъ дѣломъ его первыхъ юныхъ лѣтъ, былъ рядъ картинъ изъ современной обыденной германской дѣйствительности, сцены бытовыя и интимныя. Таковы были его: „Шахматный игрокъ" (1836), „Юридическая консультація", „Одѣваніе" и „Священникъ и монахъ" (1837), „Судъ" (1838—9). Вездѣ и во всемъ здѣсь, 20-тилѣтній юноша начиналъ оттачивать свое оружіе: еще самоучкой учился техникѣ на картинахъ француза Изабэ, ревностнаго послѣдователя Делакруà по части владѣнія живыми и эффектными красками—и въ то же время все болѣе и болѣе научался выражать искреннее чувство.

Немногіе видѣли и понимали, что этотъ молодой художникъ дѣлаетъ настоящее дѣло, и что въ этой своеобразной личности начинаетъ выростать великій будущій художественный дѣятель; для большинства это было нечувствительно и непонятно, и Менцель затертъ

былъ въ массѣ множества другихъ современныхъ художниковъ, въ большинствѣ случаевъ—посредственныхъ. Эта непонятливость публики, это отсутствіе репутаціи продолжались почти цѣлыхъ 20 лѣтъ. Настоящее и полное признаніе своеобразности таланта Менцеля началось лишь около середины 50-хъ годовъ. Но Менцель одаренъ былъ желѣзной волей, желѣзнымъ терпѣніемъ и никогда не обезкураживался отсутствіемъ такихъ симпатій, какихъ онъ заслуживалъ. Онъ всю жизнь шелъ отъ одного совершенства къ другому.

Начались истинно-замѣчательныя его созданія съ 1839 г., когда извѣстный литераторъ и художественный критикъ и историкъ Куглеръ, задумалъ издать общедоступное, популярное жизнеописаніе всеобщаго германскаго кумира, короля Фридриха II. Болѣе всѣхъ остальныхъ нѣмцевъ онъ восхитился иллюстраторскою способностью Менцеля, и предложилъ ему иллюстрировать это изданіе. Менцель, принялъ и эта работа вышла рѣшающимъ событіемъ въ его жизни. Отъ сихъ поръ онъ провелъ цѣлыхъ полтора десятка лѣтъ въ изученіи и изображеніи Фридриха II и всей его эпохи. Въ 1842 году Менцель кончилъ свои иллюстраціи для Куглера (400 листовъ), а въ 1843 г. ему дали другой заказъ—уже отъ прусскаго правительства: иллюстрировать сочиненія Фридриха II, издаваемыя тогда на казенный счетъ. Онъ этой работой занялся 6 лѣтъ, и сдѣлалъ для изданія 200 рисунковъ. Съ 1849 по 1857 г. онъ написалъ нѣсколько картинъ масляными красками, также на сюжеты изъ жизни того-же прусскаго короля, наконецъ въ эти-же самые годы онъ напечаталъ, въ литографіяхъ и гравюрахъ, еще нѣсколько обширныхъ изданій, касающихся опять-таки того же сюжета: „Изъ временъ Фридриха II“ (12 гравированныхъ портретовъ на деревнѣ), „Солдаты Фридриха Великаго“ (30 листовъ, въ краскахъ, съ изображеніемъ мундировъ), „Армія Фридриха Великаго“ (600 раскрашенныхъ литографій). Все это вмѣстѣ составляло громадную галлерею, посвященную одной и той же личности и эпохѣ. Работа была громадная, несравненная. Даже одни приготовленія къ ней представляютъ собою что-то необыкновенное, и никогда еще, кажется, не было на свѣтѣ такого изученія эпохи и людей, какому предался для своей цѣли Менцель. Это изученіе можно назвать просто феноменальнымъ. Оно превосходитъ во много разъ то, какому посвятилъ себя однажды Жерико̀, когда задумалъ написать свою картину „Крушеніе фрегата Медуза“, а впослѣдствіи Мейсонье, когда рѣшилъ иллюстрировать своими картинами разныя сцены изъ жизни Наполеона I. Жерико̀ построилъ себѣ плотъ, совершенно подобный тому, на которомъ спасались люди съ „Медузы“, (даже и строилъ-то его тотъ самый плотникъ, что̀ на̀скоро сколотилъ подлинный плотъ на „Медузѣ“), пускалъ его по водѣ въ бурное время, изучалъ живую природу взволнованнаго моря,

ходилъ по госпилямъ, изучая больныхъ и умирающихъ; Мейсоньэ точно также изучалъ не только портреты Наполеона, и его фигуру, и его мундиръ, и шляпу, и сапоги, но и костюмы, и физіономію, и лошадей, и оружіе наполеоновскихъ генераловъ и солдатъ, до мельчайшихъ подробностей, даже пыльную дорогу, по которой двигается конная группа людей. Но изученіе Менцеля пошло въ сто разъ дальше. Оно было несравненно обширнѣе, многообъемистѣе и стремилось глубже. Мейсонье былъ, конечно, художникъ столько же талантливый, сколько и старательный, но ему былъ гораздо болѣе дорогъ міръ внѣшній, чѣмъ внутренній. Онъ съ великимъ усердіемъ, прилежаніемъ и умѣньемъ воспроизводилъ комнату, мебель, обстановку жизненную, костюмъ своихъ персонажей, и больше даже ихъ фигуру, позу, внѣшнюю характеристику и всѣ движенія, чѣмъ сторону душевную, ему почти вовсе неизвѣстную, малоинтересную и недоступную. Съ этой стороны, онъ способенъ былъ, иной разъ, изобразить Наполеона I—мрачнымъ, недовольнымъ, послѣ потери сраженія, среди его раболѣпныхъ маршаловъ, или Наполеона III—сухимъ и фатальнымъ „сфинксомъ“ среди другихъ маршаловъ и на вершинѣ другой эпохи; способенъ былъ изобразить толпу солдатъ, въ преданномъ восторгѣ фанатически ревущихъ своему владыкѣ: „Vive l'empereur!“ въ ту минуту, когда ихъ гонятъ въ бой, имъ непонятный и ненужный,—но дальше этого психологія Мейсоньэ не простиралась. Точно также, его солдаты обоихъ Наполеоновъ, на стоянкѣ, болтающіе, потѣшающіеся, разсуждающіе, его философы и ученые XVIII столѣтія, бесѣдующіе, совѣщающіеся, праздные, завитые, напудренные и иногда ничтожные, не представляютъ ни характеровъ, ни душъ, ни умовъ, а только ловко и мастерски нарисованныя и написанныя фигурки. Всему этому далеко до сценъ и фигуръ Менцеля, въ его рисункахъ и картинахъ. Никто дальше его не шелъ въ способности къ характеристикѣ, и въ этомъ, въ теченіе XIX вѣка, соперниками ему могли бы быть выставлены (на Западѣ) только французы Курбэ и Миллэ. Но у этихъ двухъ великихъ талантовъ задачи были, если можно такъ сказать, сжатѣе и единотоннѣе. Они взяли темами, для чудныхъ своихъ картинъ, лишь одну извѣстную область изъ числа многообразныхъ полосъ и подраздѣленій человѣческой жизни и дѣятельности: крестьянъ и мелкихъ буржуа́. У Менцеля, въ кругъ его темъ и задачъ, входило безчисленное множество сословій, категорій, званій, занятій, профессій, характеровъ и интеллигенцій; были тутъ и крестьяне, и рабочіе всякаго рода—и короли и принцы; были фабричные—и ученые; была и грубая сѣрая толпа—и цвѣтъ европейской интеллигенціи, съ Вольтеромъ и Даламберомъ во главѣ; были и кровавыя буйныя сраженія—и набожныя службы въ католическихъ соборахъ; были и покорные слушатели классическихъ ста-

ринныхъ концертовъ и невѣрующіе, подсмѣивающіеся надъ церковными процессіями новаго времени; были и ужаснѣйшія озвѣрѣлыя тупицы—и люди съ физіономіями, дышащими энергіей, умомъ и широкою душевною дѣятельностью. И все это выполненное съ несравненнымъ мастерствомъ очертаній, краски и освѣщенія. Никто не былъ выше одаренъ подобнымъ дивнымъ соединеніемъ, въ одномъ единомъ художникѣ, всѣхъ лучшихъ художественныхъ даровъ за одинъ разъ.

И за все это Менцель былъ достаточно прославленъ Европой, начиная съ конца перваго пятидесятилѣтія своей жизни.

Но должно, мнѣ кажется, о чемъ-то во всемъ этомъ и пожалѣть.

Должно пожалѣть о томъ, что Менцель употребилъ столько годовъ и столько громаднаго таланта, чтобы изобразить только жизнь Фридриха II, только его эпоху и только его современниковъ. Безъ сомнѣнія, и этотъ король прусскій, и эта его эпоха, и тогдашніе люди, представляютъ не мало чертъ и подробностей характерныхъ, важныхъ и достопримѣчательныхъ, а потому и достойныхъ изображенія. Отчего бы и не быть изображенными той или другой личности, сценѣ, событію Фридриховскаго времени? Чудесны по сочиненію, по группировкѣ, по позамъ, по тысячѣ наивѣрнѣйшихъ подробностей комнаты, костюма, мебелей и всего остального, такія таландливыя, несравненныя картины, какъ „Ужинъ въ Потсдамѣ“ (1849), „Концертъ на флейтѣ, во дворцѣ, вечеромъ“ (1850), „Фридрихъ II въ деревнѣ, во время поѣздки“ (1854), „Фридрихъ II у танцовщицы Барберины“ (1852); чудесны его рисунки съ изображеніями солдатъ и офицеровъ Фридриха II, стоящихъ, сидящихъ, садящихся верхомъ, натягивающихъ перчатку на руку, веселыхъ, довольныхъ, сердитыхъ, натянутыхъ, распущенныхъ, зѣвающихъ или восторгающихся; превосходна его картина: „Сраженіе при Гофкирхенѣ“ (1856), особенно его прославившая въ Германіи, и по всей справедливости, такъ какъ тутъ была въ яркой силѣ и мастерски изображена на лицѣ Фридриха, сидящаго верхомъ, среди войска, непотрясаемая энергія послѣ потеряннаго сраженія—энергія и найстойчивость всегда интересны и почтенны; но мы не можемъ сочувствовать „горести“ и „энергіи“ Фридриха, потому что этими боями король не дѣлалъ ничего важнаго, интереснаго, человѣческаго для насъ, для нашего ума и воображенія. Слѣпо преклоняясь передъ королемъ Фридрихомъ и его побѣдами, Менцель пропускалъ слишкомъ многое изъ того, что при Фридрихѣ существовало и дѣлалось вопреки приписываемой ему геніальности, а это-то намъ всего и важнѣе и нужнѣе получать отъ геніальнаго человѣка, благодѣтеля своихъ современниковъ. Не встрѣчаемъ мы во всѣхъ этихъ блестящихъ картинахъ

изображенія той забитости, той угнетенности, той бѣдности, того безправія, того несчастія и отупѣлости, которыя были у тогдашняго прусскаго народа слѣдствіемъ тѣхъ качествъ короля, о которыхъ Менцель, кажется, никогда и не думалъ. Что̀ намъ за дѣло до „Концерта на флейтѣ“, съ прелестнымъ огненнымъ освѣщеніемъ и правдивостью придворной галантерейной обстановки рококо, когда и старинная-то музыка была плоха у короля, и самъ-то онъ игралъ прескверно, и ничего-то нельзя тутъ ему поставить въ заслугу, потому что онъ былъ страшно сухъ и прозаиченъ, и ничего общаго не имѣлъ ни съ искусствомъ, ни съ поэзіей. Что̀ намъ за дѣло до его милостивыхъ, по наружности, разговоровъ съ народомъ „въ дорогѣ“, когда онъ въ дѣйствительности презиралъ этотъ народъ, и топталъ его безпредѣльно. Глазами мы можемъ искренно восхищаться изящной виртуозности и мастерству Менцеля, но душой чувствуемъ, что тутъ въ картинахъ что-то не такъ, что тутъ многаго не хватаетъ, и что этотъ обаятельный для насъ художникъ, Менцель, можетъ быть и въ самомъ дѣлѣ первый и высшій историческій живописецъ не только Германіи, а и всего нашего вѣка, но въ этихъ картинахъ своихъ не выполнилъ всю свою задачу, и вольно или невольно покривилъ противъ исторіи и искусства.

По счастью для своего таланта, Менцель провелъ только 15—17 лѣтъ въ своемъ Фридриховскомъ чаду. Его безпокойная, вѣчно озабоченная впечатлѣніями и потребностями творчества натура, не могла весь свой вѣкъ выносить неестественнаго, односторонняго напряженія. Она рвалась во множество разныхъ другихъ сторонъ и пробъ. Еще съ начала 50-хъ годовъ онъ сочинялъ множество рисунковъ и набросковъ на самыя разнообразныя темы: въ 1851 г. онъ издаетъ литографическій альбомъ (дѣланный необыкновеннымъ способомъ: кистью и скребкомъ): этотъ альбомъ наполненъ человѣческими фигурами XVII и XVIII вѣка (ужъ никакъ не одними только королями, придворными и военными), фигурами животныхъ, срисованными съ живой натуры и т. д.; въ томъ же году онъ рисуетъ „Концертную залу, до начала музыки“, „Желѣзнодорожное купе“; пишетъ „Христа-юношу, бесѣдующаго съ учителемъ въ храмѣ“, а позже, въ 1853 г. „Христа съ мытарями“ (двѣ любопытныя попытки, въ родѣ пробъ нашего Иванова, работавшаго въ то же самое время, представить Христа и окружающихъ его людей въ національномъ и реальномъ еврейскомъ обликѣ и обстановкѣ, вопреки всѣмъ принятымъ прежними художниками привычкамъ, — но эти вопытки мало удались Менцелю, потому что не соотвѣтствовали характеру его таланта); въ это же время онъ пишетъ также нѣсколько историческихъ фресокъ и акварелей.

Въ эти годы, фортуна и благоволеніе нѣмецкой публики, цѣлой массой, обращаются наконецъ къ нему, и онъ идетъ отъ одного тор-

жества къ другому. Даже Франція и остальная Европа начинаютъ цѣнить его. Съ восшествія на престолъ Вильгельма I онъ дѣлается офиціальнымъ живописцемъ короля, получаетъ многочисленные заказы, въ томъ числѣ заказъ написать громадную картину „Вѣнчаніе на царство Вильгельма I“ въ Кенигсбергскомъ соборѣ (1861), съ нѣсколькими сотнями портретовъ, и это исполняется имъ съ необычайнымъ талантомъ и успѣхомъ. Но ничто не отвлекаетъ его отъ настоящаго искусства и работы, онъ ни на единую іоту не дѣлаетъ уступокъ модѣ, требованіямъ публики, вкусамъ современниковъ, онъ остается непреклоненъ и непобѣдимъ въ своемъ гордомъ одиночествѣ и суровости, и, даромъ, что давно сталъ великимъ мастеромъ, продолжаетъ все только учиться и развиваться.

Менцелю было 52 года, когда происходила въ Парижѣ знаменитая всемірная выставка 1867 дода. Онъ туда поѣхалъ, былъ горячо привѣтствованъ и чествуемъ всѣмъ тогдашнимъ французскимъ художественнымъ міромъ, уже хорошо знавшимъ его произведенія, проводилъ много времени въ интимныхъ бесѣдахъ и обозрѣніяхъ съ Мейсоньэ и Курбэ, а самъ все только продолжалъ—учиться и дѣлать успѣхи. Нѣмецкая художественная критика, въ лицѣ значительнѣйшихъ своихъ представителей сказала впослѣдствіи, что это пребываніе Менцеля въ Парижѣ и изученіе новаго французскаго искусства повело его „къ еще бо̀льшей виртуозности, и что его колористическое дарованіе, уже и до того времени сильное, получило теперь, въ добавокъ ко всѣмъ прежнимъ качествамъ, еще какую-то лихорадочную нервность“...

Болѣе чѣмъ когда-нибудь прежде, онъ обратился къ современности и реальной дѣйствительности. Въ концѣ 60-хъ и началѣ 70-хъ годовъ онъ написалъ громадную массу картинъ, тотчасъ же прославленныхъ на всю Европу. Во всѣхъ нихъ главную роль игратъ толпа, масса народная, состоящая изъ представителей всѣхъ сословій, всѣхъ состояній, всѣхъ возрастовъ и иногда—разнообразнѣйшихъ народностей, все это чудно и характерно схваченное и нарисованное и освѣщенное яркимъ солнцемъ, на чистомъ воздухѣ, среди зелени или на улицѣ. Сюда принадлежатъ: „Тюльерскій садъ“ (1867), „Ресторанъ на парижской всемірной выставкѣ“ (1868), „Будни въ Парижѣ“ (1868), „Эстергазіевскій погребъ въ Вѣнѣ“ (1868), „Божественная служба на чистомъ воздухѣ близь Бадъ-Козена“ (1868), „Воспоминаніе о Люксембургскомъ садѣ“ (1872), „Прощанье съ берлинцами Вильгельма I, отъѣзжающаго на войну съ Наполеономъ III“ (1871) — картина, считаемая верхомъ талантливаго мастерства, и сверхъ того являющаяся для нѣмцевъ высочайшимъ выраженіемъ пламеннаго національнаго восторга и патріотизма. Нѣсколькими годами позже, Менцель представилъ двѣ-три картины изъ придворной бер-

линской жизни императорской эпохи, но тутъ онъ уже далъ всю волю своему саркастическому уму и насмѣшливой наблюдательности. Въ 1868 году онъ написалъ свою очень знаменитую картину „Придворный ужинъ“, въ 1879 году—„Cercle“ (собраніе во дворцѣ): обѣ картины писаны съ такимъ поразительнымъ мастерствомъ, которое не уступаетъ лучшимъ созданіямъ старыхъ нидерландцевъ, но что въ нихъ выше всѣхъ красотъ краски и освѣщенія, это—тѣ разнообразные придворные и аристократическіе типы изъ военнаго, штатскаго и дамскаго сословія, тѣ выраженія и настроенія, которыя живописуютъ многоразличную, разносоставную бальную придворную толпу. Это истинныя историческія иллюстраціи нашего времени. Наконецъ, въ 1884 году Менцель написалъ еще, съ тѣмъ же великимъ мастерствомъ и блескомъ, какъ парижскіе сады тюльерійскій и люксембургскій,—„Народную площадь въ Веронѣ“ (1884), съ безчисленной толпой итальянскаго народа, тутъ толпящагося, то въ видѣ элегантныхъ дамъ, то оборваннаго мужичья, кричащаго, бѣгущаго, мечущагося, озабоченнаго, суетливаго, праздно глазѣющаго, и тутъ же рядомъ являются молчаливые католическіе патеры, флегматическіе англичане-туристы, озабоченныя кухарки, назойливые нищіе. Какая огненная, шумливая и пестрая южная картина!

Въ продолженіе всѣхъ періодовъ своей художественной дѣятельности, Менцель нарисовалъ также безчисленное множество превосходныхъ, живыхъ, полныхъ движенія или покоя акварелей, гуашей, рисунковъ перомъ и карандашомъ. Кромѣ упомянутыхъ уже выше иллюстрацій его Фридриховскаго періода, превосходны его полные характерности, мѣткой правды и изящнѣйшей красоты, рисунки: „Индійскій кафэ на вѣнской всемірной выставкѣ“ (1873), „Отдыхающіе каменьщики“, „Мюнхенскій пивной садъ“, „Утро въ купэ“, „Больные въ Киссингенѣ“, „Масляница въ Берлинѣ“ (1885), „Уголъ улицы въ Берлинѣ вечеромъ“, „Японская выставка въ Берлинѣ“ (1886), „Дѣтскій альбомъ“ (30 листовъ акварелей на сюжеты изъ Берлинскаго зоологическаго сада).

Но, среди всей этой громадной, поразительной массы творчества, едва ли не самыми высокими его созданіями послѣднихъ лѣтъ XIX вѣка слѣдуетъ признать двѣ его картины: „Церковную процессію въ Гастейнѣ“ (1880) и „Желѣзный заводъ“ (1875). Это двѣ чудныя страницы изъ современной исторіи. Въ нихъ Менцель присоединяется, со своими нѣмецкими дѣйствующими лицами, къ тѣмъ несравненнымъ картинамъ Курбэ и Миллэ, гдѣ дѣйствующими лицами явились французы. Медленно двигается его „Церковная процессія“, усердные люди несутъ хоругви, стараясь поскорѣй протискать ихъ сквозь низенькую дверь церкви, священникъ съ оффиціальнымъ почтеніемъ несетъ св. дары, молоденькіе церковные прислужники въ бѣлыхъ

кружевныхъ шемизеткахъ разсѣянно хлопочутъ со своимъ дѣломъ около него, благочестивые крестьяне съ потухшими отъ работы глазами плетутся потихоньку за процессіей, а на самомъ переди картины—толпа разношерстныхъ туристовъ изъ разныхъ краевъ Европы: тутъ есть и молодые, и старые люди, умные и глупые, серьезные и пустые, франты и неряхи, но почти всѣмъ имъ скучно и неинтересно то, что передъ ними происходитъ; иные, развалясь о плетень и любезничая съ элегантными, улыбающимися дамами, ждутъ, скоро ли вся эта исторія кончится; все же вмѣстѣ—нѣчто еще болѣе высокое, правдивое и художественное, можетъ быть, чѣмъ „Похороны въ Орнанѣ“ Курбэ.

„Желѣзный заводъ“—не только chef d'oeuvre, но также и tour de force Менцеля. У него тутъ на сценѣ словко какой-то лѣсъ: висящіе, отъ свѣтящагося вверху стекляннаго потолка, внизъ до полу ремни, приводы, цѣпи, упирающіеся вверхъ тонкіе чугунные столбы и столбики, зубчатыя колеса, тутъ, и тамъ, повсюду, крючья и веревки образуютъ словно дремучую чащу лѣсную, сквозь которую еле могутъ пробираться рабочіе въ длинныхъ кожаныхъ фартукахъ, черные какъ арапы, и двигающіе огромными желѣзными кочергами, клещами и ухватами въ раскаленныхъ горнахъ, дышащихъ огнемъ точно красный адъ среди мрака. Одни изъ араповъ тащатъ телѣжки съ кованнымъ желѣзомъ, или сырой рудой, другіе отошли въ сторонку, отираютъ потъ на лицѣ, умываются холодной водой, или на лету, въ торопяхъ, жуютъ ѣду, принесенную женой, или хлебаютъ изъ кувшина—какое всюду движеніе, оживленность, какія напряженныя руки, какія широко разставившіяся въ усиліи ноги, наклоненныя прилежно головы! Сотни людей виднѣются вдали въ просвѣтахъ пламени. Какія выраженія энергіи и силы, но тоже и усталости, измученности! Это настоящая кузница циклоповъ, но нынѣшнихъ, правдивыхъ, не выдуманныхъ и не идеализированныхъ. Эта картина, со сценами изъ рабочей, каторжной жизни, одной части нынѣшняго народа—великолѣпный pendant, чудная оборотная сторона той медали, которая рисуетъ у Менцеля другую часть народа, богатаго, сытаго, празднаго, прогуливающагося въ паркахъ, веселящагося, любезничающаго на балу во дворцѣ, не знающаго, куда бы еще убить время.

36.

Долгое время не являлось въ Германіи картинъ на религіозные сюжеты хотя сколько-нибудь замѣчательныхъ, хотя сколько-нибудь возвышающихся надъ обыденнымъ спросомъ для церквей и другихъ религіозныхъ учрежденій. Давно уже было замѣчено, что лютеранство убило эту категорію художественнаго созданія въ протестант-

скихъ странахъ. И дѣйствительно, такъ оно было въ продолженіе трехъ столѣтій, почти всего XVI, потомъ XVII, XVIII и первой половины XIX вѣка. Реалистическія попытки Густава Рихтера („Дочь Іаирова", 1852, и „Моисей" 1858), Либермана ("Христосъ-юноша во храмѣ", 1879), и даже самого Менцеля („Христосъ-юноша во храмѣ", 1851, и др.) имѣли мало успѣха, и не повели ни къ какимъ замѣтнымъ результатамъ. Венгерецъ Мункачи, вначалѣ талантливый реалистъ-націоналистъ и создатель нѣсколькихъ замѣчательныхъ бытовыхъ картинъ, въ стилѣ своего учителя, Кнауса: „Приговоренный къ смерти", 1869, „Встающій съ постели и зѣвающій подмастерье", 1869, „Щипаніе корпія на войну", 1871, „Въ школу", 1871, „Пьяный", 1872, „Арестованные бродяги", 1872 и др.,—позже, разбогатѣвъ и сдѣлавшись знаменитъ въ Парижѣ, вздумалъ приняться и за „грандіозную" историческую живопись: онъ написалъ „Слѣпого Мильтона, диктующаго дочери свою поэму", 1878 г.—картина получила большую извѣстность по эффектному письму, но мало удовлетворяла театральнымъ искусственнымъ выраженіямъ; наконецъ, онъ затѣялъ писать картины на евангельскіе сюжеты. Его „Судъ Пилата", 1880 г., и „Распятіе", 1882 г., были громадныя поразительныя полотна, но, не взирая на тщательное изученіе еврейскихъ костюмовъ и типовъ, они доказали только полную неспособность Мункачи къ исторіи и психологіи.

Но во второй половинѣ поднялось въ германской живописи новое движеніе—протестантское, которое до конца вѣка уже и не останавливалось.

Начинателемъ этого новаго движенія явился Эдуардъ Гебгардтъ, сынъ эстляндскаго пастора, первоначально обучавшійся въ петербургской Академіи Художествъ, а потомъ переселившійся въ Дюссельдорфъ, и, наконецъ, сдѣлавшійся тамъ профессоромъ академіи. Прилежное изученіе старо-нидерландскихъ и старо-нѣмецкихъ живописцевъ привело его къ двумъ очень важнымъ результатамъ: первый былъ тотъ, что Гебгардтъ замѣчательно развилъ свою способность къ правдивому реализму формъ, и вкусъ къ сильному, изящному колориту; второй результатъ былъ тотъ, что у него возникла вѣра въ потребность изображать сюжеты изъ Евангелія не иначе, какъ въ томъ самомъ видѣ, какъ ихъ изображали старые нидерландцы и нѣмцы: съ типами, физіономіями, въ костюмахъ и обстановкѣ простонародья XV и XVI в. Конечно, первоначальное намѣреніе было при этомъ хорошее и справедливое: полезно, пора и необходимо было разстаться съ ложными типами и обстановкой, классическими и академическими, царствовавшими столько столѣтій во всѣхъ европейскихъ картинахъ съ религіознымъ содержаніемъ, но если это была ошибка, то вовсе не слѣдовало замѣнять ее другою, столько же нелѣпою и безсмыслен-

ною ошибкою—представленіемъ того, что было 2000 лѣтъ назадъ, въ формахъ и подробностяхъ жизни, костюмѣ, домахъ, утваряхъ, мебели XV и XVI вѣка. Что старинные художники дѣлали по наивности, по невѣжеству, по незнанію, по дѣтскости,—то уже стыдно и непозволительно дѣлать нынче завѣдомо ложно, только изъ обезьяничества. Но, кромѣ всего этого, еще болѣе непозволительною ошибкою являлся тотъ пасторскій протестантскій тонъ и видъ, то постное, биготное выраженіе, съ которыми являлся повсюду въ картинахъ Гебгардта—Христосъ, апостолы и другія личности евангельскихъ повѣствованій.

Первою картиною въ этомъ родѣ было у Гебгардта: „Вшествіе Христа въ Іерусалимъ" (1863). За нею послѣдовало „Воскрешеніе Іаировой дочери" (1864), „Притча о богатомъ Лазарѣ" (1865), „Распятіе" (1866). Но всего болѣе прославленъ былъ Гебгардтъ въ Германіи со времени написанія имъ „Тайной Вечери" (1870) и появленіе этой картины на всемірной вѣнской выставкѣ 1873 года. Въ теченіе слѣдовавшей затѣмъ четверти столѣтія, Гебгардтъ написалъ множество другихъ религіозныхъ картинъ, между которыми особенно славятся, наряду съ „Тайной Вечерью",—„Распятіе" (1873), близко примыкающее, по мнѣнію многихъ энтузіастныхъ нѣмцевъ, къ картинамъ трагика фанъ-деръ-Вейдена и Мемлинга, по выраженной здѣсь мукѣ и страданію, „Вознесеніе" (1881) и „Снятіе со креста" (1883).

Необыкновенно знаменитый нынче въ Германіи Удэ представляетъ своею жизнью и дѣятельностью примѣръ, достойный всякаго удивленія. Сюжеты его всѣ взяты изъ Евангелія, представляютъ обыкновенно самого Христа и апостоловъ, но еще чаще одного Христа, пришедшаго въ крестьянскую избу, или въ крестьянское поле, проповѣдующаго тамъ и умиляющаго всѣхъ. И все это, и изба, и поле, и люди, и мебель, и всѣ предметы—нынѣшніе, нѣмецкіе. Зачѣмъ Удэ понадобилась такая странность—никто не отгадаетъ этого, конечно. Зачѣмъ ему нужно было представить апостоловъ какими-то швабскими мужиками, въ блузахъ и поддевкахъ, нѣмецкими мастеровыми съ ихъ иной разъ совершенно отупѣлыми, съ физіономіей, попорченной лишеніями, работой и нуждой—постигнуть мудрено, но еще непостижимѣе, какъ нѣмецкая публика и нѣмецкая критика могутъ не только ревностно хвалить Удэ за его чудачество, но еще приписывать ему великія психологическія дарованія и тонкости. Какая-же это психологія, которая ограничивается всего только одною единственною чертою, да и то не изъ очень существенныхъ и значительныхъ,—набожностью. Хорошо еще, когда эта набожность въ мѣру и съ разборомъ: какъ ни одностороннее это чувство, все-таки оно можетъ быть искренно и почтенно. Но коль скоро эта набожность (какъ это мы часто видимъ у Удэ) переходитъ въ ханжество и бо-

лѣзненную сентиментальность, будетъ проявляться въ видѣ лжесмиренія, расслабленной ограниченности и притворнаго смиренія, тогда уже наврядъ ли многіе изъ зрителей могутъ оставаться довольны и радоваться. Въ душѣ людей, кромѣ набожности, есть много другихъ качествъ, очень важныхъ и глубоко значительныхъ, подлежащихъ въ наше время трактованію искусствомъ; односторонность—скучна, монотонность утомительна.

Первою картиною въ этомъ вкусѣ была у Удэ картина на текстъ Евангелія: „Пустите дѣтей и не препятствуйте имъ приходить ко мнѣ", вторая называлась: „Войди къ намъ, Господи Іисусе Христе" (1884), потомъ явились „Апостолы въ Эммаусѣ" (1885), „Тайная Вечеря" (1886), „Нагорная проповѣдь" (1887), триптихъ „Рождество" (1888), „Бѣгство въ Египетъ" (1891)—бѣгство черезъ нѣмецкую деревню!, и многія другія. Невзирая на превосходную технику рисунка и краски, наврядъ ли придется когда-нибудь по вкусу большихъ образованныхъ массъ нынѣшняго и будущаго поколѣнія эти капризныя картины, представляющія такую странную смѣсь Христа, сидящаго на мужицкомъ стулѣ, въ голландско-нѣмецкихъ избахъ съ керосиновыми лампами, классическихъ ангеловъ, кружекъ съ пивомъ на столѣ, апостоловъ въ магистерскихъ или деканскихъ плащахъ, и нынѣшнихъ лубочныхъ картинокъ на стѣнѣ. Что въ картинкахъ Удэ было, можно сказать, всего лучше—это изображеніе дѣтей разныхъ возрастовъ и даже—характеровъ. Онъ ихъ представлялъ простыми, естественными, милыми и натуральными.

Особенно прискорбно было всегда видѣть нелѣпости, которымъ настолько лѣтъ посвятилъ себя Удэ, когда у тебя передъ глазами тѣ превосходныя, талантливыя, полныя правды и естественности картины, которыя отъ времени до времени, словно ненарокомъ, невзначай, исходили изъ мастерской этого замѣчательнаго художника. Таковы напримѣръ чудная картина: „Актеръ" (1898), изображающая одного мюнхенскаго актера, во весь ростъ, читающаго свою роль, и съ поднятымъ кулакомъ и опущенною головою досадующаго, что у него роль не выходитъ; далѣе, фигура „старика", небритаго, нечесаннаго, глупо надменнаго и стоящаго моделью у стула (1898), „Процессія разряженныхъ дѣвочекъ", идущихъ съ букетами въ церковь (1887), этюды дѣтей и т. д.

37.

Послѣдняя четверть XIX вѣка ознаменовалась для германской живописи тѣмъ самымъ явленіемъ, которымъ она ознаменовалась и для французской: декадентствомъ. Это была болѣзнь, которой корень лежалъ во французской новѣйшей литературѣ, и, которая, казалось

бы, должна была поэтому проявить главный свой развалъ и главную губительную свою силу во Франціи, но на дѣлѣ вышло не такъ. Вышло, что декадентство, прошумѣвъ довольно изрядно во Франціи, Бельгіи, Англіи, а отчасти и въ нѣкоторыхъ второстепенныхъ странахъ Европы, вездѣ склонилось къ своему закату, но нигдѣ не выкинуло такихъ многочисленныхъ отпрысковъ и вѣтвей, какъ въ Германіи, нигдѣ оно не поселилось въ умахъ своихъ сектантовъ съ такимъ упорствомъ, упрямствомъ и неподатливостью, какъ въ Германіи.

Французскіе декаденты по части литературы долго и много провозглашали въ стихахъ и прозѣ свои новоизобрѣтенные принципы, свои словно съ какого-то Синая свалившіяся скрижали завѣта. Все прежнее искусство, вся прежняя литература и поэзія—никуда болѣе не годятся. Ихъ время прошло. Реализмъ, жизненная правда жизни, изображеніе существующаго и существовавшаго—все это нѣчто отсталое и не нужное. Нужны новыя задачи, но также нуженъ и новый языкъ для ихъ высказанія. Прежнія задачи, взятыя изъ исторіи, изъ дѣйствительной жизни, изъ природы—не въ состояніи уже удовлетворять нынѣшняго человѣка, это все только нѣчто грубое и тѣлесное, матеріальное, будничное; надо теперь идти вглубь вещей, вглубь человѣческой натуры, въ корни существа нашего, надо вывести на свѣтъ сокровеннѣйшія наши чувствованія, таинственнѣйшіе мотивы нашего существованія, наши мечты, упованія, надежды; душа должна замѣнить тѣло, нервы и фибры—стать на мѣсто мускуловъ, мыслей и сознанія; все эфирное, безтѣлесное, тончайшее —должно вытѣснить то, что было до сихъ поръ представляемо простого, здороваго, осязаемаго, опредѣленнаго. Наконецъ, въ общемъ, все существующее, дѣйствительное должно было, въ литературѣ и поэзіи, сойти со сцены и уничтожиться, а на его мѣсто водвориться и царить въ полной силѣ только то, что не существуетъ, но что мы должны желать и ожидать. Сообразно съ такими задачами, и самый языкъ литературы и поэзіи долженъ былъ совершенно измѣниться. Онъ оказывался, для новыхъ сектантовъ, слишкомъ простымъ и естественнымъ, а потому и черезъ чуръ обыкновеннымъ и прозаичнымъ. Для необычайныхъ мыслей и картинъ нужны были и необычайныя слова и выраженія. И вслѣдствіе того, новѣйшая французская поэзія, хотя далеко и не вся, однакоже въ значительной долѣ, наполнилась въ 70-хъ и 80-хъ годахъ XIX столѣтія такимъ сумбуромъ картинъ, представленій и выраженій, съ которыми наврядъ-ли что можетъ сравниться во всѣ предыдущія эпохи. Насильственность, придуманность искусственность и натянутость мыслей, глубокій мракъ текста, подобный дремучему какому-то, непроходимому лѣсу, вычурность и выкрученность каждой фразы, каждаго образа,

дей, весь смыслъ исторіи только и состоятъ въ войнахъ, побѣдахъ, захватахъ и насиліяхъ, праздникахъ и торжествахъ, и въ этомъ то заключается „всемірно-историческая жизнь“, а жизнь отдѣльнаго человѣка, въ городѣ, захолустьѣ, деревнѣ, на полѣ, въ шахтѣ, на заводѣ, въ семействѣ, уже не „всемірно-историческая жизнь“, а какой-то нуль и ничтожество, и все сюда относящееся есть только анекдотъ“, „литература“, ничего не стоющій „разсказъ“, никакого значенія не представляющіе въ сравненіи съ настоящею „всемірно-историческою жизнью“!

Но допустимъ, на минуту, что все это дѣйствительно такъ, что прежнее искусство изжило свой вѣкъ, и болѣе не годится для нынѣшняго человѣка, для нынѣшняго чувства и мысли, неудовлетворительно, мало и бѣдно. Пускай такъ! Какъ не радоваться обѣщанному появленію, изъ таинственныхъ нѣдръ міра, чудныхъ слитковъ золота, подъ видомъ новыхъ ощущеній, новыхъ выраженій искусства. Чего же лучше! Но это ли представляетъ изъ себя то «новое» искусство, которое обѣщаютъ нѣмецкіе декаденты? Въ чемъ состоитъ обновленіе, какіе новые элементы являются на смѣну прежнихъ?

Мы выше видѣли «новыя» созданія декадентовъ французскихъ, и не нашли тамъ соотвѣтствія между обѣщаніями и исполненіемъ. Исполненіе оказалось очень мизернымъ. Оно является столько же мизернымъ и у нѣмецкихъ декадентовъ, только съ тою прибавкою, что они въ своихъ безумныхъ и зловредныхъ посягательствахъ на здоровое чувство и понятіе, на истинное искусство—пошли еще гораздо дальше французовъ.

Нѣмецкіе декаденты ставятъ во главѣ не только своей, германской, но всей живописи XIX вѣка въ цѣломъ мірѣ,—живописца Бёклина. Въ своей очень распространенной книжечкѣ о Бёклинѣ Леръ говоритъ: «XV вѣкъ подарилъ міру Леонардо-да-Винчи, XVI—Дюрера, XVII—Рембрандта, XIX—Бёклина!.. Беклинъ—художникъ, безъ сомнѣнія, съ талантомъ крупнымъ и высоко-замѣчательнымъ, но замѣчательнымъ лишь въ одной исключительной, произвольной, а потому и ограниченной сферѣ: въ сферѣ условной идеальности. По коренному свойству своей натуры, Бёклинъ былъ пейзажистъ, и пейзажистъ очень значительный, но однимъ этимъ родомъ живописи онъ никогда не хотѣлъ довольствоваться, и считалъ себя призваннымъ къ созданію картинъ съ сюжетами, и притомъ сюжетами высокими и многозначительными.

Это была великая ошибка съ его стороны. Въ изображеніи живыхъ существъ, какъ людей, такъ и животныхъ, но также и къ изображенію живой дѣйствительной природы, такой, какая существуетъ на свѣтѣ, онъ не имѣлъ никакого стремленія, существующія въ природѣ формы вовсе не интересовали его, онъ не хотѣлъ

ихъ изучать, и желалъ только одного: сочинять и рисовать такія человѣческія и животныя формы, такіе пейзажи, какихъ на свѣтѣ нѣтъ и не бывало, но которые существовали въ его воображдніи. Ему все существующее казалось малымъ и неудовлетворительнымъ, вся дѣйствительность была для него трынъ-трава, точь въ точь какъ для Делакруа, за четверть вѣка раньше: ему нужны были, всего болѣе, можно даже сказать исключительно, только фантазіи, выдумки, небывальщины, ими то онъ занимался весь свой вѣкъ. Пріѣхавъ въ Италію, онъ всего болѣе былъ восхищенъ не настоящими созданіями великихъ художниковъ прежняго времени, а фантастическими орнаментами, изъ людей и растеній, въ „Ложахъ“ Рафаэля, и орнаментами того же рода въ Помпеѣ. Онъ считалъ ихъ выше всего въ искусствѣ. Вслѣдствіе того ему нужны были, во-первыхъ, болѣе всего только нереиды, наяды, сирены, нимфы, дріады, драконы, центавры, тритоны, сатиры; потомъ, разныя божества старинной греческой миѳологіи; наконецъ, разнообразныя аллегоріи, созданныя его собственнымъ воображеніемъ. Что же касается пейзажа, то онъ точно также не изображалъ то, что существуетъ прекраснаго, величественнаго, граціознаго, или ужаснаго, страшнаго въ природѣ, но то, что ему нравилось въ его фантазіи, то, что онъ самъ выдумалъ, то, что онъ желалъ бы, чтобы существовало. Онъ, такъ сказать какъ портной или портниха, выдумывалъ свои собственныя „моды“ для природы. Аллегорическія и миѳологическія фигуры никогда не исчезали изъ обихода европейскаго искусства, онѣ въ теченіи многихъ столѣтій присутствовали въ немъ, по старымъ привычкамъ и по какой-то нравственной лѣни, но зритель ихъ только снисходительно терпѣлъ, встрѣчая на картинѣ, или архитектурномъ зданіи, въ скульптурѣ, и то въ видѣ рѣдкихъ исключеній, ради традиціи школъ, академій, гдѣ ихъ тщательно проповѣдывали и оберегали. Всѣмъ здравомыслящимъ людямъ какъ-будто была не охота заводить длинную и скучную войну съ такими явными пустяками и нелѣпицами, и ихъ скрѣпя сердце, терпѣли.

Но теперь вдругъ пошло совсѣмъ другое. Аллегоріи и миѳологіи стали появляться уже не въ видѣ рѣдкихъ, терпимыхъ кое-какъ исключеній, а двинулись цѣлыми полками, арміями, стадами, явились чѣмъ-то постояннымъ, нескончаемымъ, вполнѣ законнымъ, стали казаться чѣмъ-то драгоцѣннымъ, нужнымъ, желаннымъ: ихъ начали считать выраженіемъ великихъ идей и постиженій новаго времени, и это особливо въ Германіи! Въ нихъ стали искать и находить „необычайныя откровенія тайнъ природы, воплощеніе вѣковѣчныхъ загадокъ и разгадокъ міра...“ Итакъ, всѣ фавны, сатиры, нереиды, наяды и прочія существа—не выдумка, не условность, не остатокъ младенческихъ вѣрованій дикихъ народовъ, а что-то дѣйствительное,

важное, глубокое, обязательное для каждаго изъ насъ и въ настоящую минуту? Какое безуміе! Какое сумасшествіе! Но картины Бёклина, именно, это самое безуміе и проповѣдывали. Онѣ словно преобразились въ глазахъ у германской публики. Онѣ получили неожиданное значеніе. Ихъ авторъ былъ у многихъ признанъ великимъ „пантеистомъ", глубокимъ понимателемъ и изобразителемъ природы; былъ признанъ тѣмъ геніальнымъ художникомъ, котораго давно надо было Европѣ, но который все не являлся, заслоненный сонмомъ ненужныхъ и зловредныхъ реалистовъ, — человѣкомъ, который, наконецъ, возвратилъ міру давно спрятанныя отъ него невѣждами сокровища — сверхчеловѣческія существа „возвышающіяся надъ прозою и ничтожествомъ міра". А эти сверхчеловѣческія существа были половинки лошадей, козловъ, рыбъ, птицъ, соединенныя съ половинками человѣка. Какая счастливая находка! Но что же изъ всѣхъ этихъ нелѣпыхъ существъ дѣлалъ Бёклинъ, на что онъ употреблялъ ихъ въ своихъ картинахъ? Какъ человѣкъ очень ограниченный, но талантливый, онъ употреблялъ ихъ единственно на то, чтобы эти сверхчеловѣки обнимались съ дѣйствительными человѣками, или другъ съ другомъ, чтобъ сатиры и фавны хватали женщинъ въ лѣсу или въ полѣ; чтобъ тритоны цѣплялись за плещущихся въ морѣ нереидъ; чтобъ наяды въ отчаяніи изнывали надъ голыми утопленниками, прекрасными юношами, чтобы толстенькія русалочки кувыркались въ водѣ, передъ морскими чудищами, и приводили ихъ въ восторгъ; чтобы сатиры вытаскивали въ сѣткѣ, изъ воды, какъ сельдей, или щукъ, такихъ же наядъ, и млѣли, глядя на нихъ; чтобы звѣрицентавры хватали и уносили на своихъ спинахъ какихъ-то лѣсныхъ нимфъ. Гдѣ же тутъ великія таинства природы, гдѣ великое новое „слово", гдѣ „искусство", гдѣ неизреченныя глубины духа, до сихъ поръ неизвѣстныя? Стоило изъ-за такихъ недостойныхъ глупостей и постыдныхъ нелѣпостей поднимать походъ противъ реализма и правды, исторіи и будничной жизни! Какая драгоцѣнная замѣна! Въ чемъ же тутъ новыя чувства, мысли, идеи? Что мы такое пріобрѣли отъ всей этой безалаберщины?

Можно было-бы помириться съ этими смѣшными игрушками, если-бы на нихъ всѣ и смотрѣли какъ на игрушки, не имѣющія сами въ себѣ никакого дѣйствительнаго значенія, и не приносящія никому и ничему ни малѣйшаго вреда. Но въ томъ-то и бѣда, что игрушки именно приносили огромный вредъ. Бёклинъ былъ, по натурѣ своей, превосходный пейзажистъ. Въ передачѣ ослѣпительнаго солнечнаго свѣта, электрически-блестящей ультрамариновой воды, блещущаго золотомъ воздуха и яркой лѣсной зелени съ ея тѣнями и просвѣтами, онъ былъ истинно великолѣпенъ. Такія его картины, какъ «Вилла у моря» (1864), «Ущелье» (1870), «Священная роща»

(1871), «Святилище Геракла» (1879), и многіе другія, но въ особенности его высокопоэтическій «Островъ мертвыхъ» (1880), полная жизни «Игра волнъ» (1883), «Морская идиллія», «Мерская тишь» (1887), и еще нѣкоторыя другія, навсегда будутъ имѣть громадное художественное значеніе. Но всѣмъ своимъ пейзажамъ Бёклинъ словно умышленно желалъ мѣшать и вредить, изо всѣхъ силъ старался ослабить ихъ художественность и впечатлѣніе, приклеивая къ нимъ, безъ малѣйшей надобности, миѳологическія и аллегорическія фигуры, заставляющія здороваго, непопорченнаго школьными предразсудками зрителя—только пожимать плечами. Что выигрываютъ его чудныя картины моря, со всѣми своими изумительными свѣтами, цвѣтностями и переливами, отъ того, что среди волнъ тутъ плещутся бѣлыя нереиды и черные тритоны? Что выигрываютъ его столько же чудные лѣсные пейзажи, отъ того, что вверху горы, словно остріемъ или шпицемъ какимъ-то, лежитъ громадный Полиѳемъ, сама-то какъ неуклюжая гора? Что выигрываетъ его чудное «Ущелье», отъ того, что изъ средины скалъ высовывается длинная отвратительная голова отвратительнаго дракона? Ровно ничего всѣ они не выигрываютъ, а только смущаютъ—своею глупостью, ненужностью и дѣтскостью—мысль и чувство зрителя. Что интереснаго, или хотя-бы сколько-нибудь осмысленнаго, представляетъ картина «Центавръ», требующій, чтобъ его подковалъ, въ кузницѣ, деревенскій кузнецъ»? И, сверхъ всего остальнаго, что во всемъ этомъ «новаго», «нынѣшняго», того «moderne», за которымъ такъ гоняются декаденты? Развѣ 200 лѣтъ тому назадъ Пуссены и другіе классики не отравляли точно также свои пейзажи (впрочемъ еще школьно-классическіе) подобными же Полиѳемами, центаврами, нимфами, фавнами и сатирами? Да, все это уже было давно осуждено и выброшено здравымъ умомъ за бортъ, какъ негодная, праздная и неприличная игра. Разница въ томъ только состояла, что Пуссенъ и его товарищи, совершенно чуждые античности и Греціи, академически-правильно и мертво рисовали ихъ, но при этомъ не знали и не чувствовали красокъ, и не способны были дать въ своихъ картинахъ ни одного вѣрнаго и изящнаго тона природы, тогда какъ Бёклинъ, столько же чуждый античности и Греціи, какъ и они, очень неправизьно и спустя рукава рисовалъ фигуры человѣка и животныхъ, и наполнялъ свои картины безчисленными промахами противъ рисунка, но зато именно чувствовалъ краски и владѣлъ ими великолѣпно. Стоило же снова затѣвать прежнее, негодное, и давать намъ «старыя погудки на новый ладъ»!

Еще оскорбительнѣе видѣть, что въ наше время есть на свѣтѣ столько людей, которые съ почтеніемъ относятся ко всѣмъ воскрешеннымъ нынѣ вновь нелѣпостямъ, считаютъ ихъ великими открыті

ями и употребляютъ неимовѣрныя усилія на то, чтобы оправдать ихъ и подкрѣпить «философскими» и «поэтическими» доводами. Пришло въ голову Бёклину нарисовать уголочекъ лѣса, гдѣ изъ-за тѣсно стоящихъ деревьевъ выступаетъ, разинувши пасть, фантастическій звѣрь, родъ козы или даже осла, съ рогомъ посреди лба (конечно, «единорогъ»?), и на этомъ звѣрѣ сидитъ нагая женщина. Онъ назвалъ эту картину: «Молчаніе въ лѣсу» (1885), и всѣ обязаны вѣрить, что дѣйствительно тутъ они видятъ и чувствуютъ «Молчаніе въ лѣсу»! И всѣ стараются другъ друга увѣрять, что это дѣйствительно такъ, и «молчаніе въ лѣсу» геніально, несравненно и поразительно тутъ. Въ другой разъ, пришло въ голову Бёклину нарисовать небольшую площадку земли, съ десяткомъ растущихъ на ней тополей, за деревьями—открытое свѣтлое поле, напереди—полоска водицы, по которой плывутъ два лебедя, а рядомъ жалко-уродливый центавръ везетъ на спинѣ голую нимфу, совершенно во вкусѣ манерныхъ театральныхъ богинь XVIII вѣка, подлѣ—еще двѣ голыхъ русалки, обнявшіяся и воспѣвающія пѣсни. И это онъ назвалъ—«Поля блаженныхъ» (1878). Все это безумное и коверканное безобразіе—грядущее блаженство, наша будущая жизнь, раскрытіе неизреченныхъ тайнъ бытія?!. Пѣсенки голыхъ бабъ—блаженство и тайна, необычайная поэзія, несравненное творчество, небывалое въ мірѣ созданіе, пантеизмъ!! Но что-же тутъ общаго съ «природой» и «всемирностью»? Еще иные разы, Бёклинъ рисуетъ голаго мальчика въ лѣсу, со свирѣлью въ рукѣ и заломленною назадъ головою—это «жалоба греческаго пастушка». Жалоба на дудочкѣ! На кого, за что, зачѣмъ—ничего не извѣстно, но неужели греческая сельская жизнь состояла только изъ дудочекъ и жалующихся мальчиковъ? Онъ еще рисуетъ дѣвочку въ бальномъ полосатомъ платьицѣ, декольте и съ голыми руками, въ башмачкахъ, разбрасывающую цвѣты по полю; это—«Флора», или «Весна» (1876): спрашивается, кто-же это разбрасываетъ цвѣты въ полѣ? Казалось бы, цвѣты собираютъ, а не разбрасываютъ (развѣ что актрисамъ въ театрѣ). Наконецъ, Бёклинъ рисуетъ еще одну картину, небольшую размѣрами, но высоко и давно цѣнимую въ галлерѣе графа Шака въ Мюнхенѣ; она называется «Жизнь—короткій сонъ» (1888). Что-же она представляетъ? Напереди—два голенькихъ младенца сидятъ на травѣ, рвутъ цвѣты (это означаетъ «невинное младенчество»); подалѣе, впереди—голая женщина, съ ярко-рыжими волосами, и опять съ цвѣтами въ рукахъ (это—«Греція» и «Древняя исторія»); далѣе, въ центрѣ и вверху, пустынникъ, которому рубятъ голову, налѣво—отъѣзжающій вдаль красный рыцарь (это—средніе вѣка). И вотъ, вся «жизнь человѣчества», по понятіямъ Бёклина. Цвѣты, опять цвѣты, рубленныя головы старцевъ, разъѣзжающіе верхомъ

рыцари—вотъ и все. Написано ярко, ослѣпительно по краскамъ, виртуозно, чудно—но о мысли и не спрвшивайте, ни о смыслѣ—тоже. Какія же все это великія произведенія нашего вѣка? Вѣдь что иногда простительно было прежнимъ временамъ (Рубенсу съ его аллегоріями и другимъ), то въ нашъ вѣкъ уже прямо только стыдно и непристойно. Уваженіе къ техникѣ, даже иногда искреннее восхищеніе ею, никогда не въ состояніи загасить мысль нынѣшняго человѣка, его требованіе здраваго смысла, истины, разумности, жизни и правды.

Поэтому, тяжкій грѣхъ противъ искусства лежитъ на спинѣ Бёклина и его поклонниковъ: они всѣ усердно всегда хлопотали о томъ, чтобъ перекосить въ головѣ современниковъ здравый смыслъ, отворотить его отъ вниканія въ содержаніе, перестряпать изъ здороваго по натурѣ человѣка—человѣка слѣпого и глухого, и заставить эту порченую куклу думать только о виртуозности и талантливости производителя фальшиваго искусства.

Замѣтимъ, впрочемъ, что Бёклинъ написалъ на своемъ вѣку нѣсколько превосходныхъ портретовъ съ самого себя и съ друзей.

Широко проповѣдуемый въ Германіи примѣръ Беклина и громадный успѣхъ его произведеній, а наконецъ, духъ времени, увлекли многихъ нѣмецкихъ художниковъ, и нѣмецкія картины наполнились центаврами, тритонами съ рыбами, фавновъ съ козлинымъ, наядъ и передъ—также съ рыбьимъ тѣломъ, и все это съ подразумѣваніемъ великихъ міровыхъ тайнъ, символовъ и аллегорій.

Это случалось, между прочимъ многими другими, съ даровитымъ, но страннымъ Гансомъ Марэсомъ. То онъ изображалъ нагихъ женщинъ въ лѣсу, въ академическихъ позахъ, и называлъ такую картину: «Геспериды»; то представлялъ св. Губерта элегантнымъ юношей, на колѣняхъ, въ лѣсу, передъ Распятіемъ, явившимся ему среди роговъ оленя; то св. Мартына; то св. Георгія верхомъ, то (всего чаще) голыхъ классическихъ юношей, срывающихъ плоды съ апельсинныхъ деревьевъ, — и все это сухо и претензливо, иногда просто неумѣло и деревянно нарисованное, но изящно разцвѣченное красками. Какое-же здѣсь величіе и глубина нѣмецкаго новаго искусства, такъ усердно рекомендованное нѣмцами всему міру?

Другая жертва Бёклина и духа времени—Гансъ Тома. Въ противуположность Бёклину, рисующему лучезарные пейзажи, лѣсные и водяные, блещущіе всѣми красками палитры, нѣмцы находятъ у Тома «міръ своей родины, тихой, простой, трогающей сердце, счастливящей зрителя», той родины, гдѣ (говорятъ нѣмцы), «мы живемъ и которую любитъ всякій изъ насъ, гдѣ мы работаемъ и дѣйствуемъ, и гдѣ кладемъ на покой свою усталую голову...» Превосходно, прелестно, замѣтимъ мы на это, но какая-же это нѣмецкая дорогая родина, съ фавнами, флорами, цвѣтами, центаврами и дудочками?

Дѣло въ томъ, что Тома родился, дѣйствительно, истымъ нѣмцемъ и изобразителемъ своей родины, ея мѣстностей и людей, а дресировка воспитаній и зловредный примѣръ сдѣлали его, на половину, чѣмъ-то совсѣмъ другимъ. «Куриный дворъ» (1870), «Весною»— (двѣ дѣвочки съ вѣнками, 1871), «Скрипачъ» (молодой крестьянинъ играетъ, при лунѣ, подъ деревомъ, на скрипкѣ), «Драка мальчишекъ» (1872), «Пляска дѣтей» (1884), «Лотокъ съ овощами и курами» (1889) и нѣкоторыя другія, и вмѣстѣ съ этимъ цѣлая масса шварцвальдскихъ и баварскихъ, около Мюнхена, пейзажей и деревенскихъ видовъ, избъ, дворовъ—вотъ что было у Тома драгоцѣннаго и въ высокой степени оригинально. Онъ искалъ вездѣ, прежде всего, правду жизни, не боялся представлять некрасивость и нищету, грубость и неэлегантность. Онъ никогда не доходилъ до красоты красокъ Бёклина, бывалъ подчасъ мало строгъ въ рисункѣ и сѣръ въ колоритѣ (въ чемъ его нерѣдко упрекали даже сами его поклонники), но представлялъ собою что-то такое особенное для всѣхъ и родное для нѣмцевъ, что они по справедливости иной разъ называли его «самымъ нѣмецкимъ» изъ всѣхъ современныхъ живописцевъ Германіи. Но, начиная съ 90-хъ годовъ XIX столѣтія, у него стало появляться изъ-подъ его кисти, пера и карандаша, не мало вещей вовсе не нѣмецкихъ спеціально, а столько же условныхъ и космополитическихъ, какъ у Бёклина и прочихъ декадентовъ. Онъ больше, чѣмъ на половину, сталъ теперь въ своихъ картинахъ и рисункахъ, идеалистомъ, сторонникомъ древней Греціи, средневѣковыхъ преданій и легендъ, новыхъ аллегорій и старинныхъ символовъ. Тутъ онъ уже поплатился крупной долей своей прежней правды и естественности, и, оставаясь реалистомъ въ однихъ уже только подробностяхъ, сталъ угощать зрителя нелѣпыми и ненужными выдумками, наровнѣ съ остальными своими товарищами декадентами. Таковы его: «Рай» (1892), «Весна» (1894), «Нимфа источника», «Облако ангеловъ» (Engelwolke), «Гарпія», «Тритонъ и тритонша», «Кентавриха», «Юный поэтъ» (амурчикъ на средневѣковомъ конѣ), «Вечерніе мотивы» (нагіе юноши, дѣвицы, слушащіе, вмѣстѣ съ животными, Орфея, играющаго на дудочкѣ, 1892), «Дѣвушка играющая на лютнѣ—олень ее слушаетъ» (1898) и многія другія декадентскія безобразія.

Штукъ считается однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ германскихъ живописцевъ новѣйшаго времени. Въ 1889 году онъ вдругъ выступилъ на мюнхенской выставкѣ въ „Glaspalast“ съ тремя произведеніями, которыя тотчасъ же создали ему значительную репутацію. Всѣ заговорили о его „совершенно современной реалистической техникѣ, при безконечно-фантастическомъ содержаніи“. Новыя три картины были созданы въ трехъ совершенно разныхъ родахъ и

являлись представителями трехъ категорій его созданій: „Игры сатировъ“ представляли образецъ его композицій на сюжеты античные, „Стражъ Рая“—образецъ его композицій на сюжеты библейскіе, „Невинность“—образецъ его композицій на сюжеты аллегорическіе и символическіе. Во всѣхъ трехъ Штукъ являлся горячимъ послѣдователемъ Бёклина, его вкусовъ и настроеній, а также, до извѣстной степени, и поклонникомъ его свѣтовыхъ и колоритныхъ эффектовъ. Но у него вовсе нѣтъ наклонности и таланта Бёклина по части ландшафта. Если у него и являются на сценѣ таковые, то они играютъ очень малую и незначительную роль; моря же у него почти вовсе нѣтъ въ картинахъ. У Штука дѣйствіе всегда происходитъ въ лѣсу или въ долинѣ, и тутъ у него, на сто разныхъ манеровъ, фавны и сатиры, мужского и женскаго пола, то нѣжно обнимаются и жарко цѣлуются другъ съ другомъ, или съ настоящими людьми, преслѣдуютъ другъ друга, дерутся лбами промежду себя или съ козлами, подкарауливаютъ одни другихъ, и во всемъ этомъ, фантазіямъ Штука нѣтъ конца, какъ и у Бёклина, и столько же мало въ нихъ смысла и надобности,—несмотря на блестящее, превосходное письмо. Но кромѣ того, у Штука является еще одно особое изобрѣтеніе: люди-олени въ лѣсу: туловище и голова у него—человѣчьи, все остальное тѣло, и рога на головѣ—оленьи. Особеннаго ума и прелести замѣтить въ этомъ нельзя. Наконецъ, изъ классическаго міра есть еще у Штука: Эдипы со сфинксами (нѣсколько разъ), побѣдители въ олимпійскихъ играхъ, головы Минервы въ шлемѣ, Орфей, Овидій, но всѣ эти личности интересовали, повидимому, Штука гораздо меньше, чѣмъ сатиры и фавны: къ этимъ послѣднимъ звѣре-человѣкамъ у него просто была какая-то нѣжность. Почему—отгадать мудрено.

По части библейской сюжеты: „Адамъ и Ева“, „Распятіе“ и „Христосъ снятый со креста“ ничего собою не представляютъ кромѣ довольно ординарныхъ этюдовъ голаго человѣческаго тѣла, но картина „Изгнаніе изъ рая“ произвела, въ концѣ 90-хъ годовъ, огромную сенсацію на разныхъ выставкахъ. И это не фигурами Адама и Евы: онѣ уходятъ съ картины вглубь, и мы можемъ судить только о достоинствахъ ихъ спинъ и ногъ. Что тутъ передъ нами Адамъ и Ева, никогда никто бы не отгадалъ. Нѣтъ, не этими фигурами поразилъ многихъ Штукъ,—а фигурой ангела, изгоняющаго ихъ изъ рая. Эта фигура довольно ничтожна своею, скорѣе женскою, профилью, но интересуетъ колоссальными своими, опущенными за спиной до земли, крыльями, и громаднымъ средневѣковымъ мечомъ, въ ростъ человѣка, который стоитъ на серединѣ картины, словно столбъ до потолка. Однакоже лучи свѣта, идущіе изъ-за ангела, и красиво освѣщающіе всѣ три фигуры—представляютъ что-то новое и яркое.

Наконецъ, картины символическія и фантастическія, едва ли не всего болѣе дали славы Штуку. Главныя между ними: „Люциферъ", „Порокъ", „Чувственность", „Голова Медузы", „Муки совѣсти".

„Люциферъ" (1890 г.) явился какъ бы второю половиной мысли Штука, выразившейся, за годъ раньше, въ первой картинѣ его „Хранитель рая" (1889). Рай—это его Адъ. Но Штукъ никогда не отличался психологіей и душевнымъ выраженіемъ. Внѣшній видъ, эффектъ, поразительность—были для него все. И потому, въ этихъ двухъ молодыхъ символическихъ фигурахъ, „свѣтъ" опять-таки былъ самымъ главнымъ элементомъ. Для Рая—громадный солнечный свѣтъ, наполнявшій всю картину, и окружавшій довольно тщедушнаго юношу съ мечомъ въ рукѣ, о который онъ опирался; для Ада—два красныхъ яркихъ уголька, пронзительно свѣтившихся, изъ растопыренныхъ, по-декадентски, глазъ, среди лица мрачной, черной крылатой фигуры Люцифера, сидящаго свѣсивъ ноги, словно неаполитанскій лаццарони на пристани у моря. Въ этихъ свѣтовыхъ эффектахъ только и состояло, для Штука, все дѣло.

„Голова Медузы" представляла точно также два растопыренныхъ глаза, фатально свѣтящихся изъ средины поблекшаго лица, окруженнаго змѣями. И эти змѣи, и лицо, и голова—обыкновенныя „общія мѣста", все дѣло состоитъ единственно лишь въ однихъ глазахъ. Но эти глаза кажутся многимъ германцамъ до того оригинальными и многозначительными, что ихъ повторяютъ гдѣ только можно. Такъ напримѣръ, Мутеръ напечаталъ эту голову съ „глазами" на заглавномъ листѣ своей „Исторіи живописи". За что̀ такая честь?.

„Порокъ" и „Чувственность"—нагія молодыя женскія тѣла по низъ живота, лоснящіяся словно слоновая кость, и обвитыя толстою змѣею-удавомъ, состоящею изъ металлически-сверкающихъ чешуекъ; плоская головка змѣи со злобными глазами, лежащая на плечѣ женщины, большая копна черныхъ волосъ на головѣ, огромныя, красивыя невозмутимыя глаза—вотъ въ чемъ, всего только и состояли у Штука и „Порокъ", и „Чувственность".

„Му̀ки совѣсти"—слабая картина. Композиція ея напоминаетъ картину Жиродэ: „Правосудіе и Мщеніе преслѣдуютъ Преступленіе" (1808). Новая картина нѣмецкаго художника столько же ничтожна и условна, какъ картина французскаго художника, лѣтъ за 80 раньше, но по краскамъ вышла во много разъ покрасивѣе.

Теперь я обращусь къ тому новѣйшему нѣмецкому художнику, который завоевалъ себѣ репутацію, истинно громадную въ Германіи, такъ скоро, какъ рѣдко съ кѣмъ изъ художниковъ это случается, и, притомъ, почти безъ сопротивленія съ какой бы то ни было стороны. Это Максъ Клингеръ.

Въ одномъ изъ самыхъ молодыхъ твореній Клингера, его «Пер-

чаткѣ» представлено множество фантастическихъ событій, совершающихся съ женской перчаткой (то ее уноситъ по воздуху волшебная птица, то она падаетъ съ корабля въ бурное море, и т. д.), и это вполнѣ понятно и законно, такъ какъ все дѣло состоитъ здѣсь въ снѣ, который видитъ молодой художникъ, поднявшій на полу перчатку красивой незнакомки, плѣнившей его на каткѣ. Но если художникъ начнетъ подавать намъ картинки, гдѣ нарисована нагая нимфа, лежащая въ пустынѣ на пескѣ, а къ ней подходятъ, съ объясненіемъ въ любви, птицы марабу и фіаминго—или гдѣ цѣлое стадо аистовъ идетъ получать новорожденныхъ ребятъ изъ чьихъ-то волшебныхъ рукъ, протянувшихся изъ глубины колодца,—или гдѣ раненый стрѣлою центавръ скачетъ во весь опоръ черезъ поле, а за нимъ гонятся другіе центавры,—или гдѣ сидитъ высоко на тоненькой какъ перо вѣточкѣ воздушная эльфа, и оттуда щекотитъ былинкой въ носъ медвѣдя, который не можетъ до нея докарабкаться,—или гдѣ Ева приподнялась на цыпочки и глядитъ въ зеркало, которое ей подставила змѣя, обвившаяся вокругъ „древа познанія добра и зла",—или гдѣ двое нагихъ юношей, мальчикъ и дѣвочка, страстно обнимаются, летя по воздуху на какихъ-то безобразныхъ рыбахъ, а на нихъ летятъ съ неба чьи-то камни, а на землѣ внизу сидитъ улитка и поднимаетъ къ нимъ свои рога,—или гдѣ нимфы любезничаютъ въ лѣсу съ козлоногими фавнами,—или гдѣ молодыя сирены цалуются съ тритонами,—или гдѣ лежитъ на постели молодая дѣвушка, а громадный ракъ, чуть не съ кита величиной, вползъ на нее и грызетъ ей грудь,—тамъ я скажу, что сколько бы ни было тутъ, можетъ быть, граціи, красивости, мастерства въ рисункѣ, все-таки это композиціи праздныя, ненужныя, фальшивыя, ничего не выражающія, кромѣ безтолковаго каприза художника, а главное, композиціи, гдѣ никакихъ откровеній, никакихъ таинствъ бытія, никакихъ міровыхъ идей, никакого „новаго искусства", никакого „пантеизма" нѣтъ. Надо шарлатанить, надо самаго себя и другихъ морочить самымъ неистовымъ образомъ, чтобы находить тутъ, съ нѣмцами, міровыя „тайны", „душевную мистику", „великія созерцанія", „уловленное дыханіе жизни", „бьющійся пульсъ природы".

Фантастическій элементъ, конечно, никогда не можетъ быть изгнанъ изъ искусства. Онъ всегда, во всѣ эпохи, въ немъ присутствовалъ, и, навѣрное, тоже и впредь всегда будетъ въ немъ присутствовать. Сказки, легенды, великія чудеса, необычайныя сверхъестественныя событія, личности и дѣла являлись и будутъ, конечно, являться въ художественныхъ произведеніяхъ всѣхъ народовъ, начиная отъ самыхъ дикихъ, и кончая самыми культурными. Они всегда придавали имъ извѣстную поэзію, красоту, грацію, интересъ, завлекательность. Но элементъ чудеснаго измѣняется съ теченіемъ времени. Царица Мабъ

Жаръ-Птица, Эльфы и Гномы, Каменный гость, тѣнь Гамлетова отца, Пери, волшебныя насѣкомыя, птицы, звѣри и рыбы, таинства св. Граала, Валкиріи и Русалки, подземныя и надземныя царства— конечно никогда не исчезнутъ изъ искусства народовъ, но будутъ являться все въ болѣе и болѣе измѣненномъ видѣ. Въ нихъ вѣра отошла уже на слишкомъ далекій планъ, и мы способны ихъ только *терпѣть, выносить*, какъ красивый или полезный орнаментъ, игрушку, шалость, баловство, граціозную шутку. Всякій, конечно, давно замѣтилъ, что въ наше время всѣ волшебства и всѣ волшебныя существа по преимуществу пріютились въ оперѣ и балетѣ, т. е. такихъ художественныхъ организмахъ, гдѣ все по преимуществу условно и сказочно. Появленіе тѣни отца Гамлетова и др. въ трагедіи и драмѣ—существуетъ только для возбужденнаго воображенія Гамлета и незримо для остальныхъ, нормально настроенныхъ зрителей. Волшебныя существа и волшебный міръ точно также ощутительны только для больной, умирающей Ганнелэ и незримы для всѣхъ остальныхъ, здоровыхъ, а намъ—жалки и противны. Придавать же имъ, какъ Бёклинъ, или Клингеръ, или всѣ другіе декаденты, великое значеніе, отыскивать въ нихъ глубокій и таинственный смыслъ, облекать ихъ въ ризу мистическаго пантеизма— просто непростительно и каррикатурно.

А между тѣмъ, посмотрите, къ какимъ истинно превосходнымъ, чудеснымъ и иногда прелестнымъ созданіямъ былъ способенъ Клингеръ, когда онъ оставлялъ въ сторонѣ всякое „декадентство“, всякія причуды и ломанья, когда онъ даетъ только волю своему таланту, своему живому ощущенію, своей превосходной наблюдательности, своему чувству.

И во-первыхъ, онъ превосходный ландшафтистъ, одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ новаго времени. Онъ, правда, не обладаетъ такими блистательными красками, какъ Бёклинъ, онъ не способенъ производить того поразительнаго очарованія, какъ этотъ его предшественникъ, но и при менѣе роскошныхъ средствахъ исполненія, ландшафты Клингера занимаютъ особенно высокое мѣсто по отсутствію выдумки и прибранности. Они правдивы и разумны. Его „египетскій ландшафтъ“ на лотосскомъ болотѣ Нила, съ пятью птицами марабу, которыхъ рисуетъ древній египтянинъ-живописецъ; его многочисленные пейзажи древняго и новаго міра въ иллюстраціяхъ къ „Овидію“, къ „Амуру и Психеѣ“, въ его поэмѣ „Евѣ“, въ его „Жизни“, въ его „Смерти“, въ его „Брамсовыхъ фантазіяхъ“, и въ особенности въ его чудныхъ „Четырехъ пейзажахъ“—ставятъ его очень высоко въ ряду пейзажистовъ, не только германскихъ, но и вообще европейскихъ. Его чудесно-живописное „Шоссè“, на которомъ лежитъ убитая молніей старуха, его „Поле“, на которомъ повалился земле-

пашецъ, убитый лягнувшей его лошадиной ногой, его пейзажъ среди горъ, гдѣ поперегъ рельсовъ лежитъ скелетъ смерти, его пейзажъ со скалой, среди котораго Меркурій и Юпитеровъ орелъ несутъ по воздуху Прометея, ночной лунный видъ роскошной виллы, передъ которою ревнивый мужъ застрѣлилъ изъ ружья любовника своей жены, а она въ ужасѣ бѣжитъ вонъ, и многія другія—все это замѣчательные шедевры.

Потомъ, Клингеръ—многоспособная натура, человѣкъ, одаренный крупнымъ даромъ типичности и драматическаго выраженія. Еще въ молодыхъ, юношескихъ годахъ онъ набросалъ, на память, подъ вліяніемъ вида умирающаго своего дѣда, такой рисунокъ, который долженъ считаться, по правдѣ, простотѣ и выраженію боли, однимъ изъ перловъ среди рисунковъ европейскихъ художниковъ. Впослѣдствіи, онъ сдѣлалъ не мало рисунковъ подобнаго-же высокаго достоинства. Такъ, напримѣръ, въ гравюрѣ „Бѣдствіе“ (Elend) онъ нарисовалъ такую фигуру злого, безчеловѣчнаго надсмотрщика или пристава, навязывающаго новые узлы у себя на плети, карающей несчастныхъ угнетенныхъ рабочихъ, выбившихся изъ силъ,—которая достойна самыхъ могучихъ созданій Альберта Дюрера. И такихъ, талантливыхъ, характерныхъ, типическихъ и полныхъ силы фигуръ и лицъ существуетъ у него множество, въ разнообразнѣйшихъ видахъ и характерахъ,—но, на мои глаза, ничего онъ не создалъ глубже, значительнѣе и поразительнѣе, чѣмъ фигура „утопающаго“ въ его великолѣпной сюитѣ: „Жизнь“ (1884). Широко разстилается площадь моря—пожилой человѣкъ тонетъ—все тѣло уже погрузилось, даже рукъ не видать—одна еще голова, немного покачнувшаяся и запрокидывающаяся назадъ, поднимается надъ водною бездною—волосы на этой головѣ спутались и опускаются на лобъ, вокругъ ходятъ и струятся мелкія волночки, вдали повсюду мракъ, ни откуда спасенія нечего ждать, гроза бушуетъ—но какое выраженіе въ безнадежныхъ глазахъ, какая замирающая искра жизни въ потухающихъ, но все еще свѣтящихся зрачкахъ, какой ужасъ въ полуоткрытомъ еще ртѣ—ахъ, какая страшная и пронзительная картина! Сколько сотенъ, улыбающихся милыхъ Мадоннъ, съ ангелами, цвѣтами, скрипками и блаженными, можно бы отдать за одну эту страшную умирающую голову. Мнѣ кажется, при взглядѣ на нее у каждаго должны подняться волосы отъ ужаса.

Ахъ, еслибъ Клингеръ слушался одного только своего таланта и здоровой натуры, еслибъ онъ жилъ не въ декадентское время и не въ декадентскомъ антуражѣ, еслибъ у него не торчали постоянно передъ глазами—примѣры сумасброднаго (хотя и талантливаго) Бёклина и сочувствіе къ декадентству исковерканной въ понятіяхъ и вкусахъ публики! Что̀ это былъ бы тогда за великій художникъ великаго XIX-го вѣка!

38.

Въ теченіе XIX-го вѣка, англичане имѣли на европейскую живопись такое же громадное вліяніе, какъ и на большинство всѣхъ проявленій человѣческаго творчества въ жизни, наукѣ, искусствѣ и художественной промышленности. Ея инипіатива и въ живописи была въ наивысочайшей степени нова, оригинальна, самостоятельна, глубока, и—благодѣтельна для всего міра.

Изумительная иниціатива Англіи проявилась здѣсь во многихъ новыхъ областяхъ. Это были: 1) созданіе нынѣшняго пейзажа, 2) созданіе нынѣшней бытовой живописи, 3) созданіе нынѣшней акварели, 4) созданіе новой гравюры, 5) созданіе школы прерафаэлитовъ.

Какъ было указано уже выше, въ главѣ „Архитектура", англичане, еще въ теченіе XVIII вѣка, подъ вліяніемъ англійскихъ поэтовъ и писателей, потеряли вкусъ, въ своихъ паркахъ и садахъ, къ искусственнымъ формамъ Европы XVII и, частью, XVIII-го вѣка. Эти англичане отошли въ сторону отъ прежней „природы", искусственной и переработанной, и перешли на сторону „природы" настоящей, нетронутой и самостоятельной. Англичане возненавидѣли итальянско-французскіе сады Людовика XIV, его принцевъ и придворныхъ, и стали жить среди парковъ и садовъ „англійскихъ", полныхъ естественной красоты и прирожденной характерности, и, воспитанные новыми англійскими художниками, пожелали видѣть эти же парки и сады и на ландшафтныхъ картинахъ.

Уже въ серединѣ XVIII вѣка сталъ писать прекрасные пейзажи Гейнсборо, всего болѣе знаменитый своими портретами, но въ то же время страстно любившій писать, собственно „для себя", виды англійскихъ парковъ, лѣсовъ и садовъ, среди которыхъ онъ провелъ всю свою молодость, а потомъ и часть зрѣлыхъ лѣтъ. Въ этихъ пейзажахъ онъ правдиво воспроизводилъ ту природу, которую научили его любить стихотворенія Томсона.

Потомъ, въ концѣ XVIII вѣка былъ тоже у англичанъ замѣчательный художникъ, Кромъ. Обвороженный правдивостью и простотой старинныхъ голландскихъ пейзажей, онъ принялся писать подобные имъ—англійскіе пейзажи. Тутъ, въ противуположность царившей повсемѣстной лжи, искусственности, и пейзанству, явились у него картины съ изображеніями непорченной, нетронутой англійской природы, и, во всей неподкрашенной ихъ правдѣ, старые англійскіе коттеджи, деревушки, громадные дубы, густая зелень, трава, рыбачьи лачужки. Во всемъ этомъ было много точности, вѣрности и искренности, но также присутствовала тутъ и нѣкоторая сухость и сѣроватость.

Но продолжатель и послѣдователь Крома, Констэбль, былъ

человѣкъ, родомъ сынъ мельника, но необыкновенно оригинальный, и по художественной своей натурѣ, и по стремленіямъ. Онъ, въ средніе годы свои, уже много поучившись на прежнихъ мастерахъ, и много съ нихъ поработавъ, съ почтеніемъ, копій, и въ то же время глубокій обожатель пейзажей Гейнсборо, почувствовалъ вдругъ просто ненависть къ прежнему условному искусству: онъ находилъ, что ему вредно ходить по галлереямъ, потому что тѣмъ портятся его собственное творчество и самостоятельность. Онъ говорилъ въ письмѣ къ пріятелю: „Я рѣшился писать только то, что вижу и какъ вижу... Прохаживаясь по выставкѣ, я не видалъ ни одного ландшафта съ тою правдой, какую долженъ, по моему мнѣнію, имѣть пейзажистъ... Я никогда не видалъ въ дѣйствительности такой природы, какую пишутъ Клодъ Лорренъ и Вильсонъ (англійскій пейзажистъ конца XVIII вѣка, въ итальянскомъ классическомъ стилѣ), я хочу писать свою любезную, настоящую Англію...“ И цѣлыхъ 33 года онъ это дѣлалъ. Онъ написалъ множество картинъ, англійскія поля, деревни, замки, дачи, рѣчки, мельницы, насущіяся тучныя стада, церквульки, огороды, рощи. Онъ написалъ всѣ эти предметы не сами по себѣ, а съ окружающимъ ихъ воздухомъ, солнцемъ, разнообразными явленіями свѣта и тьмы, прозрачности и никогда не заботился объ условной „красотѣ“, правильности и классныхъ „законахъ“. Онъ говаривалъ: „Моя живопись никого не напоминаетъ, она и не гладенькая, и не миленькая— какъ же мнѣ надѣяться, что я сдѣлаюсь популяренъ! Я работаю только для будущаго времени“. И вышло такъ, какъ онъ сказалъ. Умеръ-то онъ, въ 1837 г., конечно совершеннымъ бѣднякомъ, но сдѣланное имъ пошло въ прокъ всему молодому тогдашнему поколѣнію (а, значитъ, и всѣмъ будущимъ поколѣніямъ). Молодые французскіе живописцы увидали его картины (малоцѣнимыя тогда въ Англіи), въ 1825 г., на передвижной англійской выставкѣ въ Луврѣ, другіе съѣздили и сами въ Лондонъ, чтобъ ихъ узнать хорошенько; всѣ оцѣнили починъ великаго англичанина, быть можетъ, больше всѣхъ самъ Делакруà, стоявшій на вершинѣ своей славы, и съ тѣхъ поръ громадный переворотъ совершился во французской живописи, а черезъ нее, впослѣдствіи, и въ другихъ европейскихъ школахъ. И это произошло не только въ пейзажѣ, но и въ другихъ отдѣлахъ искусства, въ бытовой и исторической живописи. Правда, въ самой Англіи, не взирая на множество хорошихъ пейзажистовъ въ теченіе первой половины XIX в. (каковы Коксъ, Мюллеръ, Винтъ), не явилось ни одного истиннаго, великаго преемника и продолжателя Констэбля, но они нашлись во Франціи. Возникла, всего 6 лѣтъ спустя, знаменитая школа Барбизонцевъ, о которой говорено уже выше.

Совершенно въ сторону отъ Крома, Констэбля и всей послѣдо-

вавшей за ними англійской и европейской школы пейзажистовъ, жилъ тогда и писалъ картины въ Англіи еще одинъ художникъ ландшафтистъ, англичанинъ, совершенный особнякъ, одинокій и единственный. Это—Тёрнеръ. Его первыя работы начались еще въ концѣ XVIII столѣтія, и тогда уже привлекали на себя вниманіе, въ такой степени, что будучи всего 20-ти лѣтъ (1795), онъ уже былъ сдѣланъ членомъ лондонской академіи художествъ. Его созданія, акварели (съ которыхъ онъ началъ) и картины (которыми продолжалъ) были всегда въ великой славѣ. Но главныя его созданія принадлежатъ первымъ babem тремъ десятилѣтіямъ XIX вѣка. Довольно долгое время онъ былъ обожателемъ и горячимъ послѣдователемъ Клодъ-Лоррена, такъ что даже превосходныя его картины „Основаніе Карѳагена Дидоной“ и „Восходъ солнца въ туманѣ“, написанныя въ 1815 году, суть явное подражаніе Клодъ-Лоррену, но въ то же время онъ сильно изучалъ старыхъ голландскихъ пейзажистовъ (Рюйсдаля, Гоббему и др.) Но потомъ, будучи около 45 лѣтъ отъ роду, онъ нашелъ свою собственную дорогу и совершилъ тутъ великія чудеса. Онъ задумалъ изобразить солнце, солнечный свѣтъ и солнечное освѣщеніе съ такою правдою, какой до него въ живописи еще не бывало. Все лучшее по этой части даже у такого замѣчательнаго таланта, какъ Клодъ-Лорренъ, казалось ему до нѣкоторой степени малымъ, неудовлетворительнымъ. И онъ сталъ добиваться передачи солнца во всей его лучезарности. Онъ долго искалъ, но своего добился, и высказалъ на холстахъ то, чего, раньше его, никто еще въ самомъ дѣлѣ не давалъ. У него уже болѣе нѣтъ (кромѣ рѣдкихъ исключеній) мелкихъ маленькихъ пейзажей съ близкой точки зрѣнія. У него сцена почти всегда—обнимаетъ нѣсколько десятковъ миль, она представляетъ огромныя пространства, и надъ этой безконечной перспективой царитъ величавый кругъ солнца, то раскаленный какъ печка, то золотой, съ сіяніемъ вокругъ, то закутанный въ пары и туманы какъ въ платье, и оттуда съ трудомъ пробивающійся то солнце рано-утреннее, то вечернее, готовящееся къ закату; то солнце надъ огромною скатертью моря, то солнце надъ сухопутными пространствами. Все остальное, кромѣ моря и земли, кромѣ воздуха, облаковъ и неба, играетъ у него второстепенную роль: корабли и деревья, зданія и лодки, пароходы вдали или вблизи, и всего болѣе—люди, можно сказать, почти вовсе для него ничего не значатъ, они всѣ для него антуражъ, приставка, прибавка, уступка, и, кажется, если ихъ вынуть вонъ, картина ничего-бы не потеряла. Приклеенные сюда исторіи, событія, сюжеты: „Дидона“ и „Карѳагенъ“, морское сраженіе при „Трафальгарѣ“ со „смертью Нельсона“, Италія и „Чайльдъ-Гарольдъ“, совершенно въ расчетъ принимаемы быть не могутъ: у этихъ чудныхъ сценъ природы ни другого отечества, ни другой національности

нѣтъ, кромѣ англійскихъ, нѣтъ ни времени, ни эпохи, кромѣ англійскихъ. Величайшій поклонникъ и пламеннѣйшій распространитель славы Тёрнера, знаменитый Рёскинъ, а также обожающій его біографъ Гамертонъ, принуждены были признаваться, что и Италію и Швейцарію Тёрнеръ представлялъ невѣрно и слабо, что у него понятія объ „историческомъ“ пейзажѣ не было и нѣтъ, и что вездѣ у него на сценѣ—Англія, его любезные Іоркширъ, Нортумберлэндъ, Вестморлэндъ, Кумберлэндъ. Одинъ лишь французскій пейзажъ является у него вѣрнѣе, вслѣдствіе значительнаго сходства и редства сѣверно-французской флоры съ южно-англійскою. Всѣ его пейзажи даютъ только что-то ослѣпительное, поражающее, въ большинствѣ случаевъ торжественное и лучезарное—и въ этомъ состояла вся ихъ задача. Исполнена-же эта задача—изумительно, и прошло уже больше полустолѣтія съ тѣхъ поръ, какъ существуютъ Тёрнеровскія чудеса, а еще никто не нашелся, кто бы въ состояніи былъ ихъ повторить, или ихъ продолжать. Можетъ быть и всегда такъ останется дѣло. Надо родиться съ натурой и душой Тёрнера.

Любопытно замѣтить, что Тёрнеръ такъ тщательно изучалъ природу, такъ былъ преданъ своимъ созданіямъ, и былъ одаренъ такою богатою фантазіей, что однажды, сочиняя, въ 1806 г. свою волшебную картину „Гесперидскій садъ“, онъ написалъ здѣсь своего фантастическага Дракона-Охранителя, въ той самой формѣ, которая оказалась у одного допотопнаго животнаго, впослѣдствіи откопаннаго (Iguanodon).

39.

Сколько велика была заслуга англичанъ по части водворенія истиннаго, „новаго“ пейзажа, столько же велика она была, съ ихъ стороны, и по части водворенія истинной «новой» бытовой живописи. Это сдѣлалъ шотландецъ Уильки (Wilkie). Онъ былъ сынъ крестьянина. Отъ 14-ти до 18-ти лѣтняго своего возраста онъ учился въ художественно-промышленной школѣ, былъ тоже ученикомъ профессора-классика Грэма, но ни первое, ни второе, ни третье обстоятельство не помѣшали ему сдѣлаться тѣмъ, чѣмъ онъ былъ по натурѣ: поклонникомъ и изобразителемъ житейской правды, той, среди которой онъ провелъ свои юношескіе годы. Еще въ Эдинбургѣ, онъ имѣлъ возможность видѣть и изучать картинки старыхъ нидерландцевъ. Онъ полюбилъ ихъ отъ всей души, и задумалъ сдѣлать для англійской мужичьей и мелко-мѣщанской жизни то-же, что тѣ дѣлали для жизни голландскихъ мужиковъ и мелкихъ мѣщанъ. Съ самаго-же перваго шага онъ крѣпко понравился своимъ соотчичамъ, и первая маленькая картина его «Ярмарка въ Питтлессѣ» (1804 г.) была немедленно же куплена за 25 ф. стерл., и онъ тотчасъ пере-

селился въ столицу, въ Лондонъ (1804). Тутъ пошелъ у него рядъ маленькихъ шедёвриковъ, по направленію и настроенію, и даже по письму, нѣчто издали приближающееся къ нидерландцамъ, но по сюжетамъ—сцены чисто англійскія. У него не было, какъ у тѣхъ, вѣчныхъ только попоекъ, кутежей, трубокъ и табаку, дракъ и деревенскихъ тяжелыхъ грубыхъ плясокъ, выталкиваній и кулачныхъ расправъ, у него все являлось потоньше, помилѣе и поучтивѣе, иногда бывало даже сентиментально и элегантно, но въ общемъ, столько вѣрно, натурально и просто, какъ у тѣхъ. Къ этому періоду относятся его очень извѣстныя картины: «Деревенскіе политики» (1806), «Слѣпой скрипачъ» (1807), „Карточный игрокъ" (1807), «Арендный день» (1807), „Порѣзанный палецъ" (1811), «Деревенскій праздникъ». Въ 1815, Вильки поѣхалъ въ Парижъ, и пробылъ тамъ довольно долго. Въ Луврѣ онъ узналъ еще бóльшую массу любезныхъ своихъ Тенирсовъ, Остадовъ и ихъ товарищей, много восхищался ими, много изучалъ ихъ, и результатомъ явились лучшія и знаменитѣйшія его на всю Европу картины: „Чтеніе завѣщанія" (1812), „Жмурки" (1813), „Опись имущества" (1815), „Зайчики-тѣни на стѣнѣ" (1815), „Винокуры" (1818), „Инвалидъ въ богадѣльнѣ" (1817). Это все созданія лучшаго времени Уильки: подъ конецъ жизни, онъ, побывавъ въ Италіи и Испаніи, къ несчастью совершенно попортился, сталъ находить худыми всѣ картины своей юности, сталъ писать вещи слабыя.

Въ общемъ надо замѣтить, что у Уильки, при всей его талантливости, мужчины и женщины, взрослые и молодые, старики и дѣти, всѣ у него милы и изящны, спокойны и добры, пріятны и естественны, наконецъ, иногда полны маленькаго, милаго, простодушнаго лукавства и насмѣшки. По правдивости, Уильки есть прямой потомокъ и одинъ изъ лучшихъ продолжателей Гогарта, подобно тому, какъ Констэбль былъ прямой послѣдователь и продолжатель Гейнсборо, но только у Уильки нѣтъ и тѣни силы, ѣдкости, грознаго негодованія и карающаго бича великаго творца „Моднаго брака". У него всѣ улыбаются и счастливы, всѣ шутятъ и играютъ, они беззаботны и спокойны, они никакого понятія не имѣютъ о горькихъ несчастіяхъ и страшныхъ потеряхъ, о злой судьбѣ и о злыхъ людяхъ,—они довольны и благополучны, какъ на самомъ дѣлѣ слишкомъ рѣдко это бываетъ съ людьми; даже такія трагическія событія, какъ опись имущества, или взысканіе за неуплату аренды, не являются у Уильки чѣмъ-то ужаснымъ и страшнымъ, а только „безпокойнымъ", непріятнымъ. Въ этомъ лежитъ причина великаго осужденія его таланта и дѣятельности (онъ въ этомъ, можно сказать, одного-поля ягода съ Вотьэ и Деффрегеромъ): даже проливаемыя иногда его дѣйствующими лицами слезы—сладки,

граціозны и милы. Но тѣмъ не менѣе, даже среди такихъ недочетовъ, среди такой неполноты изображаемыхъ имъ характеровъ, людей и жизни въ картинахъ Уильки присутствуетъ такая истина, что отъ нихъ отстоятъ на безконечно далекомъ планѣ всѣ лживоигривыя и пасторально-кокетливыя картины Ватто, всѣ сентиментально-сладостныя и искусственныя картины Грёза, и даже всѣ довольно деревянныя и довольно кукольныя картинки и рисунки Ходовецкаго. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, Уильки гораздо выше разныхъ англійскихъ своихъ предшественниковъ и товарищей, Морландъ въ концѣ XVIII вѣка, Мульреди, Коллинсъ, Лесли, Ньютонъ—въ началѣ XIX, были безъ сомнѣнія люди довольно даровитые, и стремившіеся воспроизводить англійскую жизнь и англійскихъ людей, но ихъ живое чувство не выражалось еще въ достаточно удовлетворительныхъ формахъ: истина была у нихъ еще довольно условная; техника была прекрасна, и иногда колоритна, выраженіе граціозно, но картины выходили, въ общемъ, апатичны, безхарактерны и скучноваты по содержанію, зато примѣрной добродѣтели и невинности, подобно англійскимъ романамъ конца XVIII и начала XIX вѣка: характеры и типы отсутствовали. И потому, не смотря на добрые и правдивые коренные свои элементы, эти художники не могли произвести никакого вліянія на европейскую живопись начала XIX вѣка: они оставались для европейскаго большинства—въ безвѣстности, во все продолженіе лже-героическаго, надутаго, или сентиментально-фальшиваго искусства Наполеоновскаго времени. Нуженъ былъ глубокоискренній духъ Уильки, для того, чтобъ протестовать противъ всяческихъ ложныхъ европейскихъ теченій, и навести людей на солнечную колею Гогарта и Гойи. Изъ Англіи и англійской деревни пахнуло свѣжею, здоровою, неизуродованною (войною и придворными нравами) жизнью. Уильки подавалъ Европѣ ту самую правду, по части мужика и народа, избы и коттеджа, какую подавалъ, въ тѣ-же самые годы, Констэбль по части парка, лѣса, поля, села, рѣки—и оба эти великіе художника произвели на всѣхъ художниковъ, въ началѣ второй четверти XIX вѣка, (въ томъ числѣ Кнауса, Вотьэ и Деффрегера) то благодѣтельное, отрезвляющее впечатлѣніе, которое было здѣсь всѣмъ нужно и какъ-бы ожидаемо. Французская и дюссельдорфская школы жанристовъ обязаны всего болѣе своимъ существованіемъ—англичанину Уильки и его прямому указанію на старыхъ нидерландцевъ.

Создавая новыя представленія существующаго, ставя себѣ новыя задачи и темы живописи, англійское искусство создало, въ теченіе первой половины XIX вѣка, и новыя средства воплощенія, выраженія и воспроизведенія искусства. Владѣніе масляными красками, созданіе новыхъ правдъ и эффектовъ колорита—принадлежатъ здѣсь впервые англійской школѣ. Но кромѣ того, она-же создала новую внѣшнюю акварель.

селился въ столицу, въ Лондонъ (1804). Тутъ пошелъ у него рядъ маленькихъ шедёвриковъ, по направленію и настроенію, и даже по письму, нѣчто издали приближающееся къ нидерландцамъ, но по сюжетамъ—сцены чисто англійскія. У него не было, какъ у тѣхъ, вѣчныхъ только попоекъ, кутежей, трубокъ и табаку, дракъ и деревенскихъ тяжелыхъ грубыхъ плясокъ, выталкиваній и кулачныхъ расправъ, у него все являлось потоньше, помилѣе и поучтивѣе, иногда бывало даже сентиментально и элегантно, но въ общемъ, столько вѣрно, натурально и просто, какъ у тѣхъ. Къ этому періоду относятся его очень извѣстныя картины: «Деревенскіе политики» (1806), «Слѣпой скрипачъ» (1807), „Карточный игрокъ" (1807), «Арендный день» (1807), „Порѣзанный палецъ" (1811), «Деревенскій праздникъ». Въ 1815, Вильки поѣхалъ въ Парижъ, и пробылъ тамъ довольно долго. Въ Луврѣ онъ узналъ еще бо́льшую массу любезныхъ своихъ Тенирсовъ, Остадовъ и ихъ товарищей, много восхищался ими, много изучалъ ихъ, и результатомъ явились лучшія и знаменитѣйшія его на всю Европу картины: „Чтеніе завѣщанія" (1812), „Жмурки" (1813), „Опись имущества" (1815), „Зайчики-тѣни на стѣнѣ" (1815), „Винокуры" (1818), „Инвалидъ въ богадѣльнѣ" (1817). Это все созданія лучшаго времени Уильки: подъ конецъ жизни, онъ, побывавъ въ Италіи и Испаніи, къ несчастью совершенно попортился, сталъ находить худыми всѣ картины своей юности, сталъ писать вещи слабыя.

Въ общемъ надо замѣтить, что у Уильки, при всей его талантливости, мужчины и женщины, взрослые и молодые, старики и дѣти, всѣ у него милы и изящны, спокойны и добры, пріятны и естественны, наконецъ, иногда полны маленькаго, милаго, простодушнаго лукавства и насмѣшки. По правдивости, Уильки есть прямой потомокъ и одинъ изъ лучшихъ продолжателей Гогарта, подобно тому, какъ Констэбль былъ прямой послѣдователь и продолжатель Гейнсборо, но только у Уильки нѣтъ и тѣни силы, ѣдкости, грознаго негодованія и карающаго бича великаго творца „Моднаго брака". У него всѣ улыбаются и счастливы, всѣ шутятъ и играютъ, они беззаботны и спокойны, они никакого понятія не имѣютъ о горькихъ несчастіяхъ и страшныхъ потеряхъ, о злой судьбѣ и о злыхъ людяхъ,—они довольны и благополучны, какъ на самомъ дѣлѣ слишкомъ рѣдко это бываетъ съ людьми; даже такія трагическія событія, какъ опись имущества, или взысканіе за неуплату аренды, не являются у Уильки чѣмъ-то ужаснымъ и страшнымъ, а только „безпокойнымъ", непріятнымъ. Въ этомъ лежитъ причина великаго осужденія его таланта и дѣятельности (онъ въ этомъ, можно сказать, одного-поля ягода съ Вотьэ и Деффрегеромъ): даже проливаемыя иногда его дѣйствующими лицами слезы—сладки,

граціозны и милы. Но тѣмъ не менѣе, даже среди такихъ недочетовъ, среди такой неполноты изображаемыхъ имъ характеровъ, людей и жизни въ картинахъ Уильки присутствуетъ такая истина, что отъ нихъ отстоятъ на безконечно далекомъ планѣ всѣ лживоигривыя и пасторально-кокетливыя картины Ватто, всѣ сентиментально-сладостныя и искусственныя картины Грёза, и даже всѣ довольно деревянныя и довольно кукольныя картинки и рисунки Ходовецкаго. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, Уильки гораздо выше разныхъ англійскихъ своихъ предшественниковъ и товарищей, Морландъ въ концѣ XVIII вѣка, Мульреди, Коллинсъ, Лесли, Ньютонъ—въ началѣ XIX, были безъ сомнѣнія люди довольно даровитые, и стремившіеся воспроизводить англійскую жизнь и англійскихъ людей, но ихъ живое чувство не выражалось еще въ достаточно удовлетворительныхъ формахъ: истина была у нихъ еще довольно условная; техника была прекрасна, и иногда колоритна, выраженіе граціозно, но картины выходили, въ общемъ, апатичны, безхарактерны и скучноваты по содержанію, зато примѣрной добродѣтели и невинности, подобно англійскимъ романамъ конца XVIII и начала XIX вѣка: характеры и типы отсутствовали. И потому, не смотря на добрые и правдивые коренные свои элементы, эти художники не могли произвести никакого вліянія на европейскую живопись начала XIX вѣка: они оставались для европейскаго большинства—въ безвѣстности, во все продолженіе лже-героическаго, надутаго, или сентиментально-фальшиваго искусства Наполеоновскаго времени. Нуженъ былъ глубокоискренній духъ Уильки, для того, чтобъ протестовать противъ всяческихъ ложныхъ европейскихъ теченій, и навести людей на солнечную колею Гогарта и Гойи. Изъ Англіи и англійской деревни пахнуло свѣжею, здоровою, неизуродованною (войною и придворными нравами) жизнью. Уильки подавалъ Европѣ ту самую правду, по части мужика и народа, избы и коттеджа, какую подавалъ, въ тѣ-же самые годы, Констэбль по части парка, лѣса, поля, села, рѣки—и оба эти великіе художника произвели на всѣхъ художниковъ, въ началѣ второй четверти XIX вѣка, (въ томъ числѣ Кнауса, Вотьэ и Деффрегера) то благодѣтельное, отрезвляющее впечатлѣніе, которое было здѣсь всѣмъ нужно и какъ-бы ожидаемо. Французская и дюссельдорфская школы жанристовъ обязаны всего болѣе своимъ существованіемъ—англичанину Уильки и его прямому указанію на старыхъ нидерландцевъ.

Создавая новыя представленія существующаго, ставя себѣ новыя задачи и темы живописи, англійское искусство создало, въ теченіе первой половины XIX вѣка, и новыя средства воплощенія, выраженія и воспроизведенія искусства. Владѣніе масляными красками, созданіе новыхъ правдъ и эффектовъ колорита—принадлежатъ здѣсь впервые англійской школѣ. Но кромѣ того, она-же создала новую внѣшнюю акварель.

Послѣ блестящихъ иллюстрацій средневѣковыхъ рукописей, миніатюра, въ теченіе XVI вѣка, какъ-будто бы на время сложила оружіе и долго не представляла ничего особенно замѣчательнаго въ Европѣ. Во второй половинѣ XVIII вѣка, акварель народилась снова— у англичанъ. Сандби явился раньше всѣхъ, но его архитектурные рисунки были еще довольно мертвы. Козенсъ—пейзажистъ уже очень замѣчательный—сталъ давать живые и горячіе тоны въ своихъ акварeляхъ, но всего болѣе двинулъ ее впередъ—Тёрнеръ. Во время его молодости, въ послѣднія 10—15 лѣтъ XVIII вѣка, акварель была въ Англіи въ такомъ великомъ ходу, модѣ и процвѣтаніи, что даже до самаго 1800 года, Тёрнеръ исполнялъ всѣ свои, столько прославленные пейзажи—акварелью. Вмѣстѣ со своимъ пріятелемъ, рано умершимъ († 1802) Гильпиномъ, онъ громадно усовершенствовалъ акварель, особливо тѣмъ, что выдумалъ замѣнить растительныя краски—минеральными, и это возвратило акварели ту необыкновенную силу, сочность и блескъ, которыми владѣли странные средневѣковые миніатюристы. Эти техническія и художественныя завоеванія породили цѣлую новую школу художниковъ акварелистовъ, и въ немного лѣтъ она дала такого крупнаго мастера, какъ высокоталантливый юноша Бонингтонъ, рано унесенный смертью (†1828). Новые способы скоро сдѣлались достояніемъ всѣхъ европейскихъ художниковъ. Но особливая заслуга англійской акварели была та, что она своимъ смѣлымъ починомъ указала новые пути и новыя средства масляной живописи—научила ее бросить прежній мракъ и темноту письма, и наполнять картину силой, мощью и жизненностью свѣта. Такъ стали сначала писать англійскіе живописцы, Тёрнеръ, Констэбль, а потомъ—французскіе и нѣмецкіе живописцы (Делакруа и его послѣдователи), а затѣмъ и остальная новая Европа.

Еще одна отрасль художества, состоящая въ близкомъ родствѣ съ живописью, возродилась къ новой жизни, въ теченіе первой половины XIX столѣтія, въ Англіи. Это—гравюра на деревѣ. Во все продолженіе времени, съ конца Ренесанса, этотъ сильный и оригинальный способъ воспроизведенія хтдожественныхъ созданій былъ отодвинутъ въ сторону, почти совершенно забытъ. Около начала XIX вѣка гравюра на деревѣ снова возродилась. Явился въ Англіи талантливый художникъ, котораго прозвали „отцомъ новой гравюры на деревѣ“. Это Бьюикъ (Bewick): здѣсь, впрочемъ, не мѣсто подробно его разсматривать.

40.

Таковъ былъ великій починъ и несравненный примѣръ, пришедшій изъ Англіи на пользу и помощь европейскому искусству, въ продолженіе первой половины XIX вѣка. Но, начиная со второй поло-

вины этого столѣтія, Англія проявила еще одинъ починъ и примѣръ, который кажется ей самой еще гораздо важнѣе и благодѣтельнѣе первыхъ. Это —созданіе прерафаэлитовъ". Въ первые дни своего появленія, эта школа возбуждала только непріязнь и негодованіе, иной разъ даже полное презрѣніе, но со временемъ ея созданія до того пришлись по англійскимъ вкусамъ, чтъ въ настоящее время для англичанъ нѣтъ, кажется, ничего выше, пріятнѣе и дороже во всемъ ихъ національномъ искусствѣ. Въ числѣ многихъ другихъ, Бэтъ (авторъ исторіи прерафаэлитства) говоритъ, что въ немъ проявилось — „наиважнѣйшее художественное движеніе современной, новой Англіи".

Самой коренной, главной основой этой школы явилось—отрицаніе того, что *до нея* считалось высшимъ и значительнѣйшимъ въ искусствѣ, протестъ противъ признанныхъ классическими вершинъ, и намѣреніе замѣнить ихъ другими вершинами, другими задачами, другими взглядами и другимъ выполненіемъ. Намѣреніе было прекрасное, законное, достойное похвалы. Ничто не должно застаиваться и плесневѣть. Вездѣ потребна новость и движеніе впередъ. Но программа англійскихъ юношей не была особенно счастлива: они потянулись, первые, къ тому, что̀ впослѣдствіи названо „декадентствомъ".

Въ началѣ, новая школа и новое направленіе не назывались еще „прерафаэлитскими", это названіе явилось уже позже.

Первымъ протестантомъ выступилъ живописецъ Блэкъ, въ концѣ XVIII столѣтія. Собственно говоря, онъ и не думалъ выставлять себя нападателемъ, протестантомъ, онъ заботился только о выраженіи того, что̀ его наполняло и мучило, но протестъ выходилъ самъ собою. Блэкъ былъ по натурѣ—мистикъ, духовидецъ, полупомѣшанный спиритъ, но при этомъ, все-таки, человѣкъ талантливый и много учившійся своему искусству. У него бывали видѣнія, ему нерѣдко являлись Моисей, пророки, Христосъ, ангелы, апостолы, Гомеръ, Данте, Мильтонъ, и онъ съ ними по цѣлымъ часамъ бесѣдовалъ за панибрата. Самого себя онъ считалъ иногда то Адамомъ, то Сократомъ, онъ въ своихъ видѣніяхъ видѣлъ то рай, то адъ— и все это онъ старался воплотить потомъ въ своихъ картинахъ и рисункахъ. Онъ писалъ много стиховъ подобнаго-же содержанія— обыкновенно мрачнаго и трагическаго,—и эти стихотворенія, писанныя имъ (по его словамъ) не свободно, не произвольно, а какъ-бы подъ диктовку невидимыхъ силъ, равно какъ и разныя чужія стихотворенія, онъ иллюстрировалъ рисунками своего сочиненія. Онъ былъ врагъ современной англійской живописи, естественной и натуральной; онъ говорилъ, что „Рейнольдсъ родился только на то, чтобъ унизить искусство". Главными любимцами его въ искусствѣ были: Ми-

кель-Анджело и Дюреръ, и именно за все то, что въ ихъ направленіи было символическаго, сверхестественнаго и грандіознаго. Его современники изъ англійскихъ художниковъ, Флаксманъ и Стотгардъ, высоко цѣнили его, и пророчили, что придетъ время, когда его рисунки будутъ считаться великими, наравнѣ съ рисунками Микель-Анджело. Но этого не случилось. Его рисунки—видѣнія, хотя иногда и могучія, и всегда мастерскія по техникѣ, но свидѣтельствуютъ лишь о безпорядочномъ, лихорадочно возбужденномъ воображеніи, о галлюцинаціякъ на яву, о болѣзненномъ стремленіи къ сверхественному и чудовищному и о полномъ пренебреженіи всего существующаго въ дѣйствительной жизни и природѣ. Его иллюстраціи къ собственнымъ поэмамъ: „Пѣсни невинности“ (1787), „Пророческія книги“ и „Могила“ (1805), а также къ знаменитымъ „Юнговымъ ночамъ“ (1794) наполнены безчисленными толпами нагихъ аллегорическихъ фигуръ, мужчинъ, женщинъ, стариковъ, юношей, младенцевъ, а также фантастическихъ безобразныхъ чудовищъ,—въ позахъ и съ жестами отчаянія, страданія, муки. Всѣ они стремятся и несутся вихремъ, вверхъ—въ рай, или внизъ—въ адъ. Предсказанной имъ великой будущности эти созданія не достигли, но вліяніе не только на англійское, но и на все европейское искусство—они получили, именно потому, что послужили одной изъ главныхъ основъ для образованія школы прерафаэлитовъ.

Сначала, съ дѣломъ Блэка шло плохо. Его въ Англіи мало и признавали, въ остальной Европѣ—и того меньше. Его наслѣдникъ и продолжатель, Давидъ Скоттъ точно также не получилъ никакой извѣстности, ни у себя дома, ни въ Европѣ. И это по нѣсколькимъ причинамъ. Во-первыхъ по той, что его мнѣнія шли совершенно въ разрѣзъ съ общепринятыми, еще больше и рѣзче, чѣмъ это было у его предшественника. Блэкъ былъ только закоренѣлый противникъ современныхъ ему живописцевъ, Рейнольдса, Гейнсборо и прочимъ но Скоттъ шелъ еще дальше. Онъ писалъ: „Тиціанъ—старикашка безъ фантазіи, Тинторетто—слѣпой Полифемъ, Веронезе—только пажикъ дожа, Микель-Анджело—чудовищенъ, Рафаелевскія ложи—ребячество“. Съ этакими мнѣніями угодишь не многимъ.

Но съ художественными оцѣнками, мыслями и созданіями обоихъ мистиковъ познакомился, въ концѣ 40-хъ годовъ молодой англійскій живописецъ, Россетти, и они повліяли на него громадно, потому что соотвѣтствовали и его собственному мистическому направленію и нерасположенію къ обожаемому, всѣми публиками и художниками, итальянскому искусству XVI вѣка. Онъ былъ уже въ то время въ дружбѣ съ двумя другими талантливыми молодыми англійскими художниками, Гёнтомъ и Миллэзомъ, которые тоже были недовольны существующимъ искусствомъ, тоже находили его слишкомъ

условнымъ и искусственнымъ, лишеннымъ и мысли, и красокъ, и выраженія, и чувства, тоже искали выхода изъ него. И, вотъ, однажды въ 1848 г., трое друзей сидѣли вмѣстѣ, въ гостяхъ у Миллэза, и разсматривали гравюры съ фресокъ Беноццо Гоццоли, существующихъ на знаменитомъ кладбищѣ „Campo Santo“ въ Пизѣ. Они были ими поражены. Они нашли въ нихъ осуществленіе того, чего они искали. И въ пылу энтузіазма, они рѣшили образовать художественное „братство“, которое будетъ осуществлять ихъ идеалы, и призывать всѣхъ другихъ—къ принятію ихъ. Россетти требовалъ сначала, чтобы это братство окрестило себя именемъ „Братства ранняго христіанскаго искусства“, но другіе не захотѣли, и наконецъ всѣ вмѣстѣ порѣшили назвать себя „Братствомъ до-рафаэлевскаго искусства“. Они тáкъ и стали называть себя оффиціально и публично.

Скоро къ нимъ примкнули еще два другихъ молодыхъ художника (менѣе даровитыхъ и извѣстныхъ), и два писателя объ искусствѣ, и со слѣдующаго-же 1849 года они всѣ вмѣстѣ начали становить свои „новыя“ картины на публичныхъ выставкахъ. Но успѣха у нихъ было мало. И публика, и критика ихъ осмѣивали и пренебрегали ими, и въ такой степени, что иногда (1851) распорядителямъ выставокъ приходилось снимать ихъ картины вонъ. Начатый-же ими въ 1851 г. ежемѣсячный художественный журналъ „The Germ“ (Зародышъ) просуществовалъ всего четыре мѣсяца. Но они твердо и храбро продолжали свое дѣло. Быть можетъ, еще долго шло-бы такъ скандально и неблагополучно ихъ дѣло, какъ вдругъ выступилъ на ихъ защиту знаменитый Рёскинъ, уже прославившійся своимъ сочиненіемъ „Modern painters“ (Новые живописцы). Онъ напечаталъ въ газетѣ „*Times*“ (13 и 30 мая 1851) двѣ статьи, которыя произвели переворотъ въ сужденіяхъ публики, и обратили ея вкусы прямо въ противоположную сторону противъ прежняго. Прерафаэлитовъ признали, имъ дали право гражданства въ искусствѣ, ихъ полюбили, они вошли въ моду, и такое счастливое положеніе осталось (за тремя главными изъ ихъ числа, по крайней мѣрѣ), до конца ихъ жизни.

Они были прекрасные и талантливые люди, они были друзья, они любили другъ друга, они исповѣдывали, повидимому, одинъ и тотъ-же символъ вѣры по части искусства—удаленіе отъ всего условнаго, классическаго и рутиннаго; ихъ глашатай, истолкователь и защитникъ, Рёскинъ, много и настойчиво объяснялъ въ печати, чѣмъ именно грѣшатъ Ренесансъ, самъ великій по таланту Рафаэль и всѣ его безчисленные послѣдователи: это рутинностью, неправдой лицъ, фугуръ, костюмовъ, антуража, архитектуры, пейзажа, растительности и т. д. Все это одинаково осуждали и прера-

фаэлиты, и рѣшились искать бо̀льшей правды представленія. И однако-же—братство прерафаэлитовъ просуществовало не долго, всего до 1853 года, и — распалось. Они разошлись по сторонамъ, по разнымъ дорогамъ, не взирая на связующее ихъ звено, Рёскина, а Рёскинъ продолжалъ писать о нихъ и учить англійскую публику уму-разуму насчетъ художества вообще, и прерафаэлитства въ особенности.

Оказалось на дѣлѣ, что прерафаэлиты вовсе не составляли чего-то такого цѣльнаго, объединеннаго, компактнаго по мысли и направленію, какъ это имъ самимъ казалось вначалѣ. Они оказались людьми довольно различными и мало имѣющими общаго одинъ съ другимъ. У каждаго были свои вкусы, свои стремленія. Было одно общее, что̀ ихъ соединяло: нежеланіе слѣдовать классическимъ, давно утвержденнымъ образцамъ, въ томъ числѣ и Рафаэлю. Они намѣревались идти только по внушенію своей натуры и таланта, и, въ особенности ждали избавиться отъ царствовавшаго повсюду, въ первой половинѣ XIX в., академическаго, лже-классическаго стиля. Въ этомъ они успѣли. Они съ большою страстью прилѣпились къ стилю дорафаэлевскому, стилю XV вѣка, по преимуществу къ итальянскому стилю флорентійцевъ: Беноццо-Гоццоли, Мазаччіо, Липпи, Боттичелли; они ввели въ употребленіе въ Англіи ихъ формы, ихъ красивость группировки, ихъ изящныя линіи и живыя краски, но вмѣстѣ и ихъ старинную аллегорію и символику, которая пришлась вдругъ теперь по вкусамъ англичанъ. Главнымъ лозунгомъ ихъ было то, что художнику надо имѣть передъ глазами одну только природу, и существующее въ дѣйствительности, одну только ихъ правду. Принципъ этотъ былъ, конечно, самъ по себѣ превосходенъ, но они стали преслѣдовать его до невозможныхъ крайностей, до точности микроскопической во всѣхъ подробностяхъ, вопреки отдаленію и перспективѣ. Что цвѣточекъ, вѣточка, камешекъ, орнаментъ, находятся за вершокъ отъ нашихъ глазъ, или за нѣсколько саженъ, имъ было все равно, и они рисовали ихъ съ одинакою боязливою точностью. Нѣкоторое время, всѣ они вѣрно держались этой первоначальной программы, но потомъ стали отступать отъ нея, каждый по-своему, перестали держаться старо-итальянскаго искусства и старо-итальянскихъ сюжетовъ, перешли къ современности, и впослѣдствіи даже смѣялись надъ той программой, какъ надъ увлеченіемъ юности, даже стыдились своего прерафаэлитства.

Всѣхъ больше отступилъ отъ прерафаэлитства именно тотъ, кто его задумалъ, создалъ въ воображеніи и на дѣлѣ—Россетти. Онъ былъ родомъ итальянецъ, и не имѣлъ въ натурѣ ничего англійскаго; онъ съ юности обожалъ древнюю итальянскую литературу и искусства, издавалъ и переводилъ старыхъ итальянскихъ поэтовъ,

изучалъ старыхъ итальянскихъ живописцевъ (хотя никогда не бывалъ въ Италіи); будучи 20-и лѣтъ, горячимъ письмомъ упросилъ славившагося тогда живописца Мадокса Броуна — взять его въ ученики и „поучить его живописи“. Онъ началъ-было съ прекрасныхъ картинъ въ старо-итальянскомъ родѣ:—„Юность Дѣвы Маріи“ и „Благовѣщеніе“, а затѣмъ продолжалъ прекрасными, точно сверкающими акварелями, въ любовномъ стилѣ, почти все съ поцѣлуями: „Паоло и Франческа“, „Ланчилотто и Джиневра“, „Сиръ Галагадъ“, „Лукреція Борджія“, „Встрѣча Данте и Беатриче въ Чистилищѣ“ (1852), и т. д. Но, страстно влюбившись въ свою модель, красивую Лиззи Сиддель (на которой впослѣдствіи и женился), онъ оставилъ акварель, перешелъ окончательно на масляныя краски, бросилъ писать группы, сталъ писать только одиночную фигуру и употребилъ много лѣтъ своей жизни на то, чтобы „на тысячу ладовъ“ воспроизводить все только красоту своей возлюбленной, подъ видомъ мистическихъ, задумчивыхъ, трансцендентальныхъ, глубоко-серьезныхъ (и отчасти чахоточныхъ) фигуръ, то одѣтыхъ на манеръ старыхъ венеціанокъ, то раздѣтыхъ, съ цвѣткомъ, зеркальцемъ, копьемъ, гребнемъ, книжечкой въ рукахъ, никогда не улыбающихся и какъ будто застылыхъ. Прелестны были у его фигуръ лицо, глаза, ротъ, масса густыхъ и длинныхъ бѣлокурыхъ волосъ, но содержанія во всѣхъ этихъ созерцательныхъ изображеніяхъ не было, ни въ какихъ сюжетахъ онъ болѣе не нуждался: ему, въ его любовномъ эгоизмѣ, довольно было „ея“ красоты и „задумчиваго вида“. И рисовалъ онъ все это капризно, невѣрно, неточно, произвольно. Такимъ-то образомъ возникли всѣ его картины: „Блаженная Беатриче“ (1863) (по Данте), „Bel Colore“, „Благословенная Дѣвица“, „Леди Лилитъ“, „Venus Verticordia“ (Венера вертящая сердца), 1864, „Joli Coeur“, „Дама въ окнѣ“ (по Данту), „Прозерпина“, 1873, „Прекрасная ручка“, „Сирійская Астарта“, 1879, „Возлюбленная“ (по „Пѣсни пѣсней“ Соломона) 1866, и другія. Когда она скончалась, его отчаяніе было такъ велико, что онъ положилъ въ ея гробъ всѣ свои стихотворенія, въ единственной рукописи (въ послѣдствіи, однакоже, онъ позволилъ друзьямъ своимъ откопать и издать эту рукопись, содержащую, говорятъ англичане, громаду поэзіи: въ короткое время было раскуплено 6 изданій). Въ послѣдніе годы свои, Россетти имѣлъ счастіе постоянно видѣть еще одну красавицу-англичанку, жену своего пріятеля художника Морриса, и вотъ онъ принялся писать съ нея картины. Но воспоминаніе о Лиззи Сиддель продолжало быть въ его душѣ такъ ѣдко и кипуче, что за годъ до смерти, въ 1881 г., онъ написалъ картину (почти единственную между своими произведеніями), „Сонъ Данта“ гдѣ подъ видомъ сцены изъ дантовской поэмы „Новая Жизнь“ изобразилъ свое прощанье со своей

умершей возлюбленной. Вся картина имѣетъ видъ и складъ итальянскій, древне-флорентійскій; но Данте—это онъ самъ, Россетти, умершая Беатриче—его Лиззи Сиддель, надъ нею приподнимаютъ смертное покрывало двѣ „богини сна", а послѣдній поцѣлуй даетъ ей—не Данте-Россетти, а—Амуръ, одѣтый въ длинное платье и со стрѣлой въ рукѣ (онъ самъ, Россетти, „не смѣлъ", значитъ, и не „рѣшался" дать этотъ поцѣлуй). Жизнь свою Россетти кончилъ неизлѣчимымъ морфинистомъ, вѣчнымъ страдальцемъ отъ галлюцинацій. Отъ него отстранились, въ послѣднее время, всѣ прежніе друзья его и товарищи, и даже самъ Рёскинъ, прежде провозглашавшій его „геніальнѣйшимъ современнымъ живописцемъ", не видался съ нимъ послѣднія 15 лѣтъ его жизни (1867—1882). Онъ находилъ, что Россетти—„человѣкъ безъ вѣры" и „преданный животнымъ страстямъ". Вотъ чѣмъ кончилась исторія *перваго* прерафаэлита!

Его товарищъ и пріятель, Гольманъ Гёнтъ точно также не долго остался прерафаэлитомъ. Началъ онъ съ такихъ картинъ, какъ „Бѣгство Магдалины" (1848), по поэмѣ англійскаго поэта Китса, „Ріензи, клянущійся надъ тѣломъ брата отомстить убійцѣ" (по роману Бульвера) и „Два Веронца" (по драмѣ Шекспира). При появленіи послѣдней, въ 1851 г., Рёскинъ, не взирая на ея натянутую театральность позъ, на ея англійскія физіономіи, особливо у женщинъ, и на крикливыя непріятныя краски, заявилъ, что „со временъ Альберта Дюрера не было на свѣтѣ другой картины, подобной этой по серьезности и полнотѣ впечатлѣнія". Съ этихъ поръ Рёскинъ сталъ герольдомъ, провозгласителемъ таланта, величія и глубины произведеній Гёнта, и, можно сказать, болѣе всѣхъ создалъ его славу. Гёнтъ вполнѣ соотвѣтствовалъ его идеалу живописца. По мнѣнію Рёскина, искусство назначено для того, чтобы служить моральнымъ, возвышающимъ человѣка цѣлямъ и „восторженному прославленію всего созданнаго Творцомъ". Особенную знаменитость получилъ Гёнтъ съ 1854 года, когда поставилъ на выставкѣ въ Лондонѣ свою картину: „Свѣтъ міра". Она изображала Христа, ночью, съ терновымъ вѣнцомъ на головѣ, босоногимъ, но, по средневѣковымъ до-рафаэлевскимъ обычаямъ, въ парчевой ризѣ, застегнутой на груди драгоцѣнной застежкой; въ одной рукѣ онъ держалъ зажженный фонарь съ кровелькой изъ прорѣзныхъ звѣздочекъ, а другою стучался въ запертую „дверь человѣческаго жилища". Мораль и мистичность картины сильно понравились и Рёскину, и англійской публикѣ, тѣмъ болѣе, что рѣзкая выписка мельчайшихъ деталей была выполнена здѣсь съ изумительною аккуратностью, отъ послѣдней травки и цвѣточка и до каждаго драгоцѣннаго камешка, а краски были сильно-эффектны и ярки. Гёнтъ былъ тотчасъ-же награжденъ великою знаменитостью на всю Европу. Сильно поощрен-

ный и осчастливленный, Гёнтъ уѣхалъ на Востокъ, и сталъ тамъ готовиться къ писанію евангельскихъ картинъ. Онъ изучалъ Палестину и еврейство, во всѣхъ его видахъ и подробностяхъ, съ необыкновеннымъ прилежаніемъ и настойчивостью. Результатомъ былъ рядъ картинъ: „Найденіе Христа во храмѣ“, „Тѣнь смерти“, „Эздрелонская долина“, „Христосъ среди книжниковъ“, „Торжество младенцевъ“: онѣ отличались мистикой и аллегоріями, отличными этнографическими и національными подробностями, но были отчаянно бѣдны фантазіей, творчествомъ и психологіей. „Козелъ отпущенія“ оказался простымъ тщательно написаннымъ козломъ, увязшимъ въ тинѣ (грѣхахъ); „Торжество младенцевъ“ изобразило „Бѣгство въ Египетъ“, среди дѣйствительно еврейскаго пейзажа, но вмѣстѣ съ толпой хорошенькихъ англійскихъ дѣточекъ, то голенькихъ, то одѣтыхъ, въ сіяніяхъ и гирляндахъ, бѣгущихъ, летящихъ и прыгающихъ вокругъ прекрасно написаннаго Іосифова осла, а сама Дѣва-Марія, изящная англійская дама, ѣдетъ на этомъ ослѣ, съ Младенцемъ-Іисусомъ (тоже маленькимъ нагимъ англичаниномъ) на рукахъ. Все вмѣстѣ выходило страннымъ соединеніемъ реализма и идеализма, точно скопированной натуры и нескладной выдумки; все доказывало умѣлость рисунка, но отсутствіе фантазіи, и присутствіе мелочной кропотливой мазни. Ничего итальянскаго и прерафаэлитскаго тутъ не было. Гёнтъ сдѣлался обыкновеннымъ мало замѣчательнымъ живописцемъ, какимъ онъ былъ до прерафаэлитства, и когда писалъ такія плохія вещи, какъ наприм. „Проснувшаяся совѣсть“ („дуэттъ“ расходящихся любовниковъ).

Миллэзъ еще менѣе времени остался прерафаэлитомъ. Онъ сталъ живописцемъ очень рано. Еще 13-ти лѣтнимъ мальчикомъ онъ поставилъ, на выставкѣ 1846 г., картину: „Взятіе Инки въ плѣнъ Пизарромъ“, которая была признана лучшей картиной всей выставки. Присоединился онъ къ прерафаэлитамъ въ 1848 году, а въ 1849 году уже выставилъ, одновременно съ ними, свою картину въ старофлорентинскомъ стилѣ: „Лоренцо и Изабелла“. Надъ нею всѣ смѣялись. Въ 1850 году онъ выставилъ „Христа-ребенка въ плотничной мастерской“—опять общій смѣхъ и порицаніе; въ 1851 г.— „Возвращеніе голубя въ Ноевъ ковчегъ“—ну, ужъ эту вещь велѣли просто снять съ выставки, вмѣстѣ съ прочими прерафаэлистскими картинами. Въ тѣ времена, „братья“ хотя и проповѣдывали ближайшее и кропотливѣйшее изученіе сюжета и всѣхъ его подробностей, но все-таки настолько мало способны были переноситься въ Палестину и Флоренцію, что Россетти писалъ свою Богоматерь, въ картинѣ „Благовѣщеніе“,—со своей сестры, Миллэзъ своего Лоренцо—съ критика Стивенса, а одного изъ гостей у Изабеллы—съ Россетти (лишь гораздо позже, Гёнтъ, по совѣту Рёскина сталъ искать себѣ

моделей для евангельскихъ картинъ въ Палестинѣ). Но за то все остальное въ картинѣ у Миллэза, костюмы, мебель, утварь, обои, скатерть, было писано съ необыкновенною прерафаэлитскою точностью и аккуратностью, краски были ярки и пріятны для глаза, какъ у живописцевъ XV вѣка, содержаніе же картины все-таки оставалось неинтересно, чуждо и ничтожно. То-же самое надо сказать и про другія прерафаэлитскія картины Миллэза. Такъ, напримѣръ, „Христосъ въ плотничной мастерской"—картина съ сюжетомъ страннымъ и ничтожнымъ (Христосъ, еще мальчикомъ, поранилъ себѣ на работѣ руку гвоздемъ, и Богоматерь старается его успокоить, а пророчица Анна старательно отыскиваетъ гвоздь на доскѣ; маленькій Іоаннъ Креститель несетъ въ лоханкѣ воду, чтобы обмыть рану): всѣ тутъ личности—нынѣшніе англичане, но въ идеальномъ упрощенномъ костюмѣ, только что приличные и смазливые; въ окно видны овцы. Въ другой картинѣ: „Возвращеніе голубя въ ковчегъ"—на сценѣ опять двѣ англичанки, даже съ прическами 50 годовъ, много точности въ подробностяхъ, общее впечатлѣніе—приторное и ничтожное. Въ третьей—„Офелія" лежащая на водѣ среди камышей и поющая (1852)—еще новый разъ современная англичанка (Лиззи Сиддэль), ничтожная и ничего не выражающая, ничуть не сумашедшая, но въ удивительно выписанномъ и колоритномъ парчевомъ платьѣ и съ другими костюмными подробностями, а равно съ превосходно написанными водой, зеленью, цвѣтами и кустами. „Рыцарь Изумбрасъ, перевозящій въ бродъ двухъ бѣдныхъ дѣтей" и „Прощаніе Гугенота съ возлюбленной" (обѣ картины 1857 г.), считаемыя у англичанъ за лучшее и высшее проявленіе Миллезова прерафаэлитства—представляютъ опять-таки тоже самое: англійскія физіономіи, изящество формъ, прекрасное колоритноо письмо и отсутствіе истиннаго искренняго психологическаго выраженія. „Спасеніе еретички отъ костра" (1857), въ добавокъ къ качествамъ двухъ послѣднихъ картинъ присоединятетъ еще особые элементы: леденцовую сладость въ лицѣ еретички и спасающаго ее молодого монаха, и вмѣстѣ звѣрскій рутинный видъ пожилого монаха, ихъ врага; тутъ-же рядомъ—всѣ элемены ничего художественно-правдиваго, ни интереснаго для „правдивой" картины не представляютъ. Миллэзъ прожилъ прерафаэлитомъ только 10 лѣтъ. Въ 60-хъ годахъ Миллэзъ вовсе уже не былъ болѣе прерафаэлитомъ, и сталъ обыкновеннымъ, довольно хорошимъ живописцемъ: онъ забылъ прежніе произвольные и исключительные законы прерафаэлитовъ, бросилъ въ сторону ихъ мелочность и кропотливость, сталъ соблюдать перспективу и соображаться съ общими техническими условіями живописи. Онъ говорилъ, что если прерафаэлиты и имѣли на него, когда-нибудь, какое-либо вліяніе, то „онъ объ этомъ очень жалѣетъ". Но онъ въ своихъ разнообразныхъ кар-

тинахъ на сюжеты стараго и новаго времени ничѣмъ своеобразнымъ и оригинальнымъ уже не отличался (даже не отличался никакими и странностями), такъ что, напримѣръ, его картина „Сѣверо-Западный проходъ къ полюсу" (1874) представляетъ только очень ординарно, стараго морехода, капитана Трелоунея, сентиментально сидящаго, рука въ руку, со своей молодой женой и мечтающаго, лицомъ къ зрителю, о своемъ плаваніи. Всѣ, вообще, картины Миллэза не имѣютъ особаго значенія въ исторіи искусства, вслѣдствіе своей придуманности, и интересны единственно своими техническими качества. Главное же достоинство Миллэза—это созданіе огромной массы превосходныхъ портретовъ современниковъ. Въ противуположность картинамъ его, эти портреты просты, естественны, истинно выражаютъ личности, характеры и національность, съ совершенствомъ, привычнымъ большинству англійскихъ портретистовъ, начиная съ XVIII вѣка, воспитанныхъ на фландмандскихъ, итальянскихъ и испанскихъ чудныхъ портретахъ.

Мадоксъ Броунъ никогда не принадлежалъ къ „Прерафаэлитскому братству", но всегда имѣлъ на него огромное и очень рѣшительное вліяніе. Первый его высоко оцѣнилъ Россетти, попросившійся къ нему въ ученики въ 1848 году. Черезъ Россетти узнали его и остальные „братья", и онъ далъ имъ то главное направленіе, котораго они искали по требованію своихъ натуръ, и не умѣли сами собой найти. Мадоксъ Броунъ воспитался на старыхъ мастерахъ Нидерландовъ и Италіи, и, воротясь изъ этихъ странъ въ Англію (въ 1846 г.), положилъ много энергіи и труда на то, чтобы внушить своимъ друьямъ-юношамъ не то, что любовь, а чистую страсть къ значительномъ художникамъ XIV и XV вѣка. Многочисленныя его гравюры со старыхъ итальянскихъ фросокъ.

Долго Броунъ былъ почти вовсе неизвѣстенъ въ Европѣ. Лишь въ послѣдніе годы обратили наконецъ на него повсюду вниманіе, и притомъ—преувеличенное вниманіе. Нерѣдко можно прочитать теперь, въ художественныхъ статьяхъ и книгахъ, что Броунъ—ровня и товарищъ съ Менцелемъ и Курбэ, одинъ изъ величайшихъ и оригинальнѣйшихъ художникевъ всего XIX вѣка. Съ такимъ сужденіемъ наврядъ ли можно согласиться. Вѣрнѣе будетъ, кажется, сказать, что Броунъ обладаетъ многими хорошими художественными качествами, но никогда не возвысился до высокой самостоятельности, оригинальности, правды и силы. Всѣ достоинства его заключаются только въ прилежаніи и добромъ изученіи прежнихъ мастеровъ, въ изящномъ колоритѣ, и въ старательномъ соблюденіи исторически вѣрнаго костюма и всяческихъ бытовыхъ подробностей его картинъ. Не мало говорено и писано о замѣчательномъ „драматизмѣ" и энергіи выраженія въ его сценахъ. Найти это—представляется слишкомъ мудренымъ.

Прославленная картина его юности: „Лиръ съ дочерьми“ (1849 г.), написанная въ его 28-лѣтнемъ возрастѣ, представляетъ собою странную смѣсь древне-англійскихъ блестящихъ коронъ, юбокъ, мечей, матерій, сапогъ, столовъ, креселъ, и—деревянныхъ куколъ вмѣсто живыхъ людей. Всѣ глядятъ по сторонамъ, кто прямо, кто въ профиль, самъ Лиръ (грузный, быковато-образный старикъ) безчувственно просто спитъ въ своемъ креслѣ, вмѣсто того, чтобы гремѣть грозой, и никто изъ „куколъ“ не обращаетъ на него вниманія. Другая прославляемая картина Броуна: „Ромео и Джуельетта“, на балконѣ, въ минуту разставанья, изображаетъ только, у Джульеты—деревянную палкообразную позу, у Ромео—никуда негодный жестъ протянутой въ сторону руки, вмѣсто той поэзіи, граціи, красоты, мягкости и привлекательности юной любви, которыя тутъ должны были нестись къ намъ изъ картины, какъ чудныя мелодіи. Еще одна изъ знаменитыхъ картинъ Броуна: „Поэтъ Чосеръ при дворѣ Эдуарда III“ (1851)—невѣроятная опять-таки каша старыхъ англійскихъ костюмовъ, шапокъ, прическъ, косъ—и новыхъ англійскихъ лицъ, человѣческихъ фигуръ, расположенныхъ въ два этажа вокругъ фонтанчика, но такъ, что Чосера никто почти и не слушаетъ, пока онъ лѣниво и скучно декламируетъ что-то, заглядывая въ книжку на налоѣ—большинство людей даже и повернуто-то къ нему спиной и лицомъ къ зрителю. „Воскрешеніе сына вдовицы“ даетъ намъ подробности полу-египетской, полу-еврейской архитектуры, костюмы и обстановки, и все это подъ яркими лучами солнца, но самъ пророкъ—плохой англійскій старичокъ, спускающійся по ступенямъ изъ катакомбы, держась за веревку, а сынъ вдовицы—милый мальчикъ-англичанинъ съ цвѣточками на головѣ и въ рукахъ, какъ-то удобно и элегантно изгибается въ объятіяхъ Иліи, не взирая на то, что связанъ по всему тѣлу и по ногамъ похоронными ремнями. Но всего болѣе восхваляется у англичанъ картина Броуна: „Работа“ (The work), начатая еще въ 1852 г., но конченная лишь въ 1865 г. Ее сравнивали съ „Желѣзнымъ заводомъ“ Менцеля. Какъ это возможно! Тамъ столько жизни, одушевленія, столько характеровъ, выраженныхъ ярко усилій, напряженія, труда, тяжкой усталости и изнеможеннаго отдыха, такія широкія перспективы залъ и машинной громадности, а здѣсь—такое безпорядочное, неуклюжее накопленіе землекоповъ и газопроводчиковъ, перерѣзывающихъ одинъ другого и образующихъ невозможное сплетеніе рабочихъ рукъ, ногъ, искусственно, собственно для картинности брошенныхъ тачекъ, опускающихся лопатъ, цѣпей, глазѣющихъ въ углу прохожихъ, гуляющихъ дамъ, въ шляпкахъ и съ зонтиками, въ фонѣ—экипажъ съ лошадьми въ шорахъ—все это только для пикантнаго противуположенія и нравоучительности! Яркое солнце освѣщаетъ всю эту копошащуюся толпу,

особенно же стоящую, Богъ знаетъ какъ, и почему, и зачѣмъ, на переднемъ планѣ, на колѣняхъ, полураздѣтую женщину съ ребенкомъ на рукахъ. Какъ это все вмѣстѣ скучно, разсудочно склеено. Общее впечатлѣніе, въ противуположность Менцелевскому,—что-то сжатое, тѣсное, нагроможденное, и трудно разбираемое. Такъ имъ всѣмъ работать нельзя, а если-бы и можно, то стоило ли изъ этой удивительной путаницы дѣлать картину? Вѣдь ровно ничего въ ней не выразилось.

Но въ то самое время, когда распалось „прерафаэлистское братство", къ Россетти примкнулъ неожиданно юноша, которому было суждено не только воскресить „Общество", но придать ему небывалую силу и новую физіономію. Это былъ Бёрнъ-Джонсъ. Онъ собирался быть духовнымъ, и для этого учился въ Оксфордскомъ университетѣ. Но, восхитившись картинами Россетти, подобно тому, какъ это произошло у самого Россетти, когда ему было 20 лѣтъ, въ отношеніи къ Маддоксу Броуну, онъ, будучи 22 лѣтъ, задумалъ примкнуть къ Россетти, и показалъ ему свои рисунки. Россетти увидѣлъ въ нихъ большой и оригинальный талантъ, и посовѣтовалъ Бёрнъ-Джонсу бросить университетъ. Тотъ его послушался, сталъ его ученикомъ и послѣдователемъ, потомъ товарищемъ, и скоро пріобрѣлъ у англичанъ такую громадную репутацію, которая превысила почти репутацію учителя. Онъ, по словамъ англичанъ и ихъ сектантовъ, сдѣлался, основателемъ „ново-прерафаэлитской школы", а для не-англичанъ и не-сектантовъ—основателемъ англійскаго „декадентства".

По натурѣ своей, уже и Россетти былъ истинный „декадентъ": онъ, вмѣстѣ съ товарищами своими, много разглагольствовалъ про „натуру", но на дѣлѣ попиралъ ее ногами, и замѣнялъ настоящую, дѣйствительную натуру—выдуманною. Но безумная влюбленность въ Лиззу Сиддэль увела его совершенно въ сторону, и заставила провести всю жизнь въ узкомъ, эгоистическомъ, слѣпомъ художественномъ творчествѣ. Товарищи его скоро отступились отъ своего „сектанства" и были лишь, одно только время, недодѣланными, недоразвившимися „декадентами". Настоящимъ „декадентомъ" явился впервые, въ Англіи, Бёрнъ-Джонсъ. Его талантъ, направленіе, все у него одинаково и однородно съ Россетти, только онъ не такъ узко-эгоистиченъ, какъ этотъ послѣдній, и не писалъ весь вѣкъ все одну и ту же женщину, только въ разныхъ видахъ и формахъ (такъ сказать, подъ тысячью разныхъ пикантныхъ соусовъ), но избралъ множество разнообразнѣйшихъ и прихотливѣйшихъ сюжетовъ. Сходство же съ Рессетти состояло у него въ томъ, что главная задача у него всегда: женщины, женщины и женщины; мужчины у него являются лишь рѣдко, по внѣшнему виду не имѣютъ ничего характернаго, ни содержательнаго, ни жизненнаго, ни интеллектуаль-

наго, а существуютъ, явнымъ образомъ, только для того, чтобъ обниматься, цѣловаться, и быть влюбленными, въ крайнемъ же случаѣ—проявлять набожность, умиленіе и покорность; всѣ остальныя мысли, понятія, чувства и дѣла жизни—имъ вполнѣ чужды и неизвѣстны. Рисовать вѣрно и точно человѣческое тѣло Бернъ-Джонсъ очень хорошо знаетъ и умѣетъ, но, заботясь только о своей „поэтичности", „символичности" и „живописности", о красотѣ и блескѣ красокъ, онъ совершенно по-Россеттіевски презираетъ всѣ правила, и нерѣдко рисуетъ, вполнѣ произвольно и умышленно, длинныя условныя фигуры на манеръ Боттичелли, длиною въ 9 и 10 головъ, несообразныя руки и ноги, невозможныя позы, змѣевидные повороты и движенія, только бы выходила 'та „поэтичность", „символичность" и „аллегоричность", которыя для него милѣе всего. „Картина,— говорилъ Бёрнъ-Джонсъ,—это прекрасный, романтическій сонъ чуднаго склада, котораго никогда не бывало и никогда не будетъ. Тутъ вездѣ сіяетъ свѣтъ, болѣе яркій, чѣмъ наше солнце; тутъ намъ показываютъ блаженныя поля, какихъ никогда никто не видалъ, которыхъ можно только жарко желать, и гдѣ всѣ формы божественны. Вотъ, что такое картина!"

Итакъ, по Бёрнъ-Джонсу, вся задача искусства—сонъ, бредъ, гашишъ, выдумка, небывальщина, галлюцинація! Картины—это праздная забава сибаритовъ и аристократовъ, преднамѣренное избѣганіе жизненной правды, глубины чувства, разнообразнѣйшихъ ощущеній, благородное farniente отъ сытости, негодующее отстраненіе себя отъ тяготы, страданій, невзгодъ ежедневнаго существованія и лишеній дѣйствительности. Наврядъ ли такое парадное и тунеядное искусство можетъ когда-нибудь пригодиться для всего человѣчества. Опьяненіе солнечными Елисейскими полями и лучезарными Аркадіями слишкомъ далеки отъ того, что въ подлинной натурѣ испытываетъ весь свой вѣкъ человѣчество, прерафаэлитскія, декадентскія уродливыя „конфекты" могутъ попадать въ ротъ большинству людей для того, чтобъ ихъ поскорѣя потомъ выплюнуть лишь съ насмѣшкой и жалостью. Они, для человѣчества, только странные катышки какіе-то, ложь и обманъ.

Сюжеты для своихъ многочисленныхъ картинъ, Бёрнъ-Джонсъ бралъ то изъ Библіи, то изъ средневѣковыхъ легендъ, и повѣстей, то изъ новѣйшихъ поэмъ, то изъ миѳологіи. Картины у него—всѣ одинаковы. Онѣ наполнены все однимъ и тѣмъ же типомъ красивыхъ, прекрасно задрапированныхъ, на манеръ старыхъ итальянцевъ, женщинъ. Нагія фигуры у Бёрнъ-Джонса—величайшая рѣдкость (по строгимъ пасторскимъ моральнымъ, пуританскимъ законамъ Рёскина, живописи нагого тѣла въ искусствѣ не должно существовать!). Всѣ эти женщины (впрочемъ всегда изящныя и приличныя) довольны,

сыты, счастливы, ничтожны, праздны, только глазѣютъ на зрителя, другъ на друга, или на воду, прохаживаются съ цвѣтами и древвними музыкальными инструментами въ рукахъ,—колдуютъ, какъ купчихи или гаремныя жительницы—и вотъ все чѣмъ онѣ способны заниматься? Какое презрѣнное ничтожество, какая жалкая пустота, невѣжество и глупость! И такимъ-то вздоромъ долженъ прибавляться новый міръ, и видѣть въ Бёрнъ-Джонсѣ героя новаго искусства, провозгласителя новаго періода творчества!

Много страницъ и томовъ напечатано ревностными зилотами, съ цѣлью объяснить міру, что въ картинахъ Бёрнъ-Джонса, равно какъ и въ картинахъ его учителя и друга, Россетти, заключаются пучины премудрости, неизмѣримыя глубины мыслей, цѣлые океаны чувства, таинственныхъ откровеній, загадокъ и разгадокъ жизни, воплощеній міровыхъ вопросовъ. Но наврядъ ли найдетъ въ этихъ картинахъ что-нибудь подобное человѣкъ здоровый, естественный, свободный отъ гипнотизма манерной моды, прочно водворенной, и престижа ревностно распространяемой славы. Эти женщины со стеклянными шарами въ рукахъ и съ огненными язычками поверхъ изящной и тщательной куафюры—назначенныя представлять намъ „Дни творенія“; эти женщины, сходящія по ступенямъ витой лѣстницы безъ перилъ, несущія дудки, скрипки, трубы, тарелки, бубны и свирѣли, и назначенныя изобразить намъ „Золотыя ступени жизни“; эти 10 женщинъ, стоящія въ рядъ у рѣчки, среди горной долины, и глядящіяся въ воду, стоя, сидя и на колѣняхъ, и назначенныя изобразить намъ „Венерино зеркало“, наконецъ, многіе десятки другихъ, подобныхъ же, и которыхъ можно всѣ перетасовать и перемѣшать, подставить одну за другую, другую за третью, древнюю „Цирцею“ (съ ея женихами, обращенными въ свиней)—подмѣнить средневѣковой „Нищей“, на которой женился легендарный король Кофетуа, „Пречистую Дѣву“ изъ Благовѣщенія—подмѣнить „Венерой“ или „Нимфами“, „Дни творенія“—„Мерлиновой колдуньей“, и такъ далѣе до безконечности, при чемъ никакой разницы оттого не будетъ въ картинахъ любого содержанія, библейскаго, миѳологическаго, классическаго, средневѣковаго—на что̀ онѣ, всѣ вмѣстѣ, или каждая въ розницу, что̀ онѣ содержатъ, что̀ представляютъ, какое впечатлѣніе производятъ, кромѣ впечатлѣнія условной вѣчно одинакой красивости и глупости, полной ненужности? Стоило ли такъ упорно изучать старыхъ итальянцевъ, чтобы потомъ повторять ихъ, но пребезумно на англійскій ладъ? На что̀ надо было схватиться за старыя итальянскія формы, чтобы только копировать ихъ смазливость, такъ сказать излишнюю мелодичность, и злоупотреблять ихъ дѣтскою наивностью, ихъ младенческимъ незнаніемъ и художественнымъ мелкомысліемъ (вполнѣ приличнымъ ихъ времени), для того,

чтобы туда вкладывать свои современныя декадентскія затѣи? Что за безумное отрицаніе мысли, смысла, понятія?

Что же касается внѣшняго исполненія Бёрнъ-Джонса, отличный французскій художественный критикъ Дюрэ замѣчаетъ, что, не взирая на разныя хорошія художественныя качества, всѣ дѣйствующія лица у него—лишены силы и разнообразія, всѣ—съ однимъ и тѣмъ же условнымъ типомъ, жизни въ нихъ нѣтъ, всѣ тощи, изморены, больничны и точно вышли изъ лазарета...

Но ни художники, ни публика англійскіе не хотѣли этого знать: первые чрезвычайно размножились, и, въ виду громаднаго успѣха, Россетти и Бёрнъ-Джонса, наводнили, втеченіе послѣдней $^1/_4$ вѣка, выставки и музеи Англіи сотнями картинъ въ Бёрнъ-Джонскомъ родѣ. Такія картины, какъ напримѣръ, „Премудрыя дѣвы“ и „Преддверіе Рая“ Струдвика, „Воды рѣки Леты“ Стэнопа, „Мессаръ Ансальдо, показывающій свои волшебные сады мадоннѣ Донато“ Стильмана, „Нечестивый царь Ахавъ съ царицей Іезавелью, которыхъ проклинаетъ пророкъ Илія“, вѣчно мельчащаго, какъ Гентъ, живописца Рука, и множество другихъ, вплоть до Байама Шо, съ его „Царицей сердецъ“ и „Гостинцами Амура“—все это ничто иное, какъ подражаніе символизмамъ, древнимъ классическимъ и новымъ средневѣковымъ дѣвамъ, библейскимъ и сказочнымъ сценамъ, фантастичностямъ и волшебствамъ, красивостямъ внѣшнихъ формъ, и ничтожествамъ внутренняго содержанія Бёрнъ-Джонса, блестящимъ краскамъ его самого и Россетти. Иногда подражаніе идетъ до простого почти заимствованія: такъ напримѣръ, главная фигура въ „Зеркалахъ Времени“ Макгрегора—близкое воспроизведеніе иныхъ фигуръ изъ „Дней творенія“, а женщина въ „Прекрасномъ Замкѣ“ Робинсона—тоже очень близкое воспроизведеніе „Нищей“ царя Кофетуа Бёрнъ-Джонса.

Вліяніе Бёрнъ-Джонса не ограничилось вліяніемъ на однихъ англійскихъ художниковъ. Оно простерлось и дальше. Какъ было уже указано выше, французскіе художники-декаденты появились на свѣтъ самостоятельно, вслѣдствіе своихъ домашнихъ новѣйшихъ культурныхъ явленій, особливо французской декадентской литературы. Но они испытали также и вліянія англійскія. Всего болѣе— Гюставъ Мòро и Амманъ-Жанъ, соединявшіе символизмъ и странныя выдумки англійскаго декадентства то съ собственными чудовищными видѣніями, драгоцѣнными камнями и фантастично-восточной архитектурой, то съ утонченностями Уистлера.

„Школа прерафаэлитовъ“ далеко не исполнила той задачи, которую ей предназначали основатели ея. Она не дала ничего великаго и высокаго ни Англіи, ни Европѣ, и напротивъ привила много заблужденій и фальшей. Тѣмъ не менѣе она была въ извѣстной сте-

пени оригинальна и своеобразна, и уже этимъ однимъ заслуживаетъ вниманія. Но гораздо еще болѣе ея заслуга состоитъ въ томъ, что она съ великой смѣлостью и рѣшительностью дерзнула перешагнуть черезъ многіе художественные авторитеты, утвержденные вѣками, и усомниться въ величіи и несравненной потребности, для человѣчества, итальянскихъ художниковъ XVI вѣка. Прерафаэлиты не отрицали талантливости, творчества и значенія какъ Рафаэля, такъ и послѣдовавшихъ за нимъ и послѣ него школъ, но они не согласны были признавать „единственность“ и „первенство“ этихъ школъ надъ всѣми остальными, ихъ непогрѣшимую образцовость. Они обращали всеобщее вниманіе на разныя другія явленія художественнаго міра, и старались доказать ихъ значеніе, красоту и внутреннюю правду, а также и необходимость новому искусству возвратиться отъ искусственности (гдѣ она водворилась) къ чистотѣ, искренности и смѣлой субъективности старыхъ, дорафаэлевскихъ художниковъ. Этимъ прерафаэлиты значительно расширили горизонтъ и область искусства, они прибавили къ современнымъ имъ дорогамъ—нѣсколько старыхъ, забытыхъ и заброшенныхъ.

41.

Этимъ они стояли выше очень многихъ другихъ англійскихъ художниковъ. И во-первыхъ, современныхъ классиковъ по старинному образцу, Лейтоновъ, Пойнтеровъ и др., безстрастныхъ и слѣпыхъ поклонниковъ академическихъ формъ; во-вторыхъ выше толпы живописцевъ съ прилизанными картинками, словно гравюры на стали (Масонъ, Уакеръ, Риди, Бартонъ); въ третьихъ, выше ограниченныхъ, точнѣйшихъ археологовъ-бутафоровъ, каковы, покинувшій свою родину и поселившійся навсегда въ Англіи, пользовавшійся англійскими хорошенькими моделями для своихъ греческихъ сценъ, голландецъ Альма-Тадема и разные англичане, до ниточки изучавшіе греческую и помпейскую внѣшность и обстановку (Альб. Муръ, Ривьеръ); наконецъ, выше даже и такихъ, въ извѣстной степени значительныхъ художниковъ, какъ, напримѣръ, Уаттсъ, которые тоже учились на итальянцахъ, только не на флорентинскихъ XV вѣка, а на венеціанскихъ XVI: ничего они не заимствовали отъ нихъ, кромѣ нѣсколько усовершенствовавшагося, но еще далекаго отъ оригиналовъ, хорошаго писанья нагого тѣла. Они наполнили многочисленныя картины своими отвлеченными и совершенно сухими, холодными, формальными аллегоріями и миѳологіями въ стилѣ рококо. Таковы у Уаттса: „Смерть и Любовь“, „Любовь и Жизнь“, „Надежда“, „Фата Моргана“, „Объятія и поцѣлуи“, „Артемида и Эндиміонъ“, „Орфей и Эвридика“. Уаттсъ—замѣчательный портретистъ, могучій, сильный, но его формаль-

ность и спокойная ровность натуры высказались уже и въ томъ, что многіе десятки портретовъ современныхъ ему знаменитостей, государственныхъ людей, ученыхъ, художниковъ, поэтовъ, писателей, музыкантовъ и духовенства (Гладстонъ, лордъ Салисбюри, Тьеръ, Гизо, Джонъ Стюартъ Милль, Карлейль, Лекки, Лесли, Мотлей, Россетти, Миллэзъ, Бёрнъ-Джонсъ, Свинбурнъ, Теннисонъ, Іоахимъ и др.)—всѣ писаны по грудь, въ совершенно одинаковомъ форматѣ. Какая невозмутимость, какое правильное хладнокровіе!

Замѣчательнымъ портретистомъ, наравнѣ съ Уаттсомъ, былъ также, переселившійся навсегда въ Англію, баварецъ Геркоммеръ. Его довольно красивые, колоритные и ловкіе портреты съ молодыхъ, хорошенькихъ англичанокъ заслужили ему великую моду и славу. Мужскіе его портреты, и особливо „Вечерня инвалидовъ въ богадѣльнѣ"—выше и правдивѣе, сильнѣе и безыскусственнѣе, но оригинальности и творчества представляютъ мало.

Но замѣтимъ, что новая англійская школа отличилась очень замѣчательной галлереей животныхъ. Какъ ни ограничена, повидимому, сфера этого художественнаго творчества, и какъ ни много художниковъ занимались въ этой области, но и здѣсь англійскіе художники сыграли важную и выдающуюся роль. Дикихъ животныхъ Ландсиръ вовсе не любилъ писать: исключеніе составляютъ одни, отлично изученные имъ львы; лучше всего между ними—великолѣпные львы, сочиненные имъ для монумента Нельсона на Trafalgarsquare. Но онъ изобразилъ на своемъ вѣку (въ продолженіе главнаго, средняго, еще искренняго и не прилизаннаго своего періода) громадную массу домашнихъ и полудомашнихъ (парковыхъ) животныхъ, съ такою необыкновенной правдивостью, наблюдательностью и вѣрностью характеристики, которая никѣмъ не была превзойдена. Особливо славились всегда его изображенія собакъ и оленей. Лучшія его созданія: ньюфаундлендская собака, названная имъ: „Замѣчательный членъ человѣческаго общества" (1838), портретъ собаки Эосъ, любимицы принца Альберта (1841), „Охота на выдру" (26 собакъ), „Напрасный выстрѣлъ" (1848), „Заблудившаяся среди снѣга овца" (1850) и т. д. Онъ такъ былъ любимъ публикой, такъ много писалъ картинъ, и такъ много ихъ продавалъ, что послѣ него осталось состоянія около 200,000 ф. ст. (т. е. около 2.000,000 рублей).

42.

Отъ англійской школы живописи нельзя отдѣлять ни школу Уистлера, ни школу шотландцевъ.

Уистлеръ родомъ американецъ, но провелъ въ Америкѣ очень мало лѣтъ своей жизни, и, повидимому, почти вовсе не интересо-

вался ни американской природой, ни жизнью, ни людьми. Съ юношескихъ уже лѣтъ онъ переселился въ Парижъ, учился съ 1856 года въ мастерской Глейра, и тамъ началъ (съ 1858 года) гравировать и издавать сюиты превосходныхъ офортовъ; 25-ти лѣтъ, онъ сталъ выставлять въ Парижѣ свои картины, не имѣвшія въ началѣ никакого успѣха и отвергаемыя выставочными комитетами, потомъ въ Лондонѣ, а съ 1874 года (т. е. съ 40-лѣтняго своего возраста) переѣхалъ навсегда въ Лондонъ, и тамъ написалъ всѣ самыя главныя свои вещи, портреты и пейзажи англійскіе.

Картинъ Уистлеръ не писалъ, потому что содержанія въ картинахъ онъ не признавалъ и надъ нимъ насмѣхался, какъ надъ глупою, устарѣлою претензіею буржуа и филистеровъ. „Сюжетъ", „содержаніе"—онъ всегда находилъ чѣмъ-то антихудожественнымъ. По его мнѣнію, „только тотъ живописецъ, кто почерпаетъ побужденія, для созданія гармоній, въ сопоставленіяхъ цвѣтныхъ массъ". Такимъ образомъ, ему важны и интересны только—краски и красочныя сочетанія. Для этого ему вполнѣ достаточно—портретовъ, и на нихъ онъ производитъ свои красочные опыты и экзерциціи. Иногда онъ производитъ эти эксперименты даже и вовсе безъ человѣческихъ фигуръ. Въ домѣ у своего пріятеля и покровителя, Лиланда, въ Лондонѣ, онъ расписалъ стѣны распущенными павлиньими хвостами, и его біографъ, извѣстный Дюрэ, прямо говоритъ: „Павлинъ служитъ ему тутъ для осуществленія аранжировки намѣченныхъ имъ цвѣтовъ". По натурѣ своей, онъ явно способенъ быть превосходнымъ изобразителемъ человѣка, или, точнѣе, одной только формы человѣческаго тѣла: весь внутренній міръ человѣка, его мысли, дѣятельность, характеръ, событія съ нимъ, его счастье и бѣдствія—вовсе не интересуютъ его; человѣкъ, точно также какъ и природа, пейзажи—у него только предлогъ для красочныхъ тоновъ, сопоставленій, комбинацій, эффектовъ. Онъ громадно озабоченъ только своими вѣчными „гармоніями". Онъ только истинный „виртуозъ красокъ и тоновъ", никакого другого творчества, никакой другой фантазіи и создавательной способности у него нѣтъ. Казалось бы, такая необычайная ограниченность и скудость натуры должна была бы производить печальное впечатлѣніе—повально на всѣхъ зрителей, отъ перваго и до послѣдняго, внушать печальнѣйшее и искреннѣйшее сожалѣніе о талантливомъ человѣкѣ, который не хочетъ ничего знать, кромѣ своей капризной и странной виртуозности, расточаетъ свои богатыя способности на мало достойное дѣло. Дѣйствительно, многіе изъ англійской публики это все и находили. Особливо былъ возмущенъ Рёскинъ, выступившій противъ Уистлера съ такой яростью, что изъ этого возникъ даже процессъ, очень знаменитый, небывалый. Но среди большинства людей вышло иначе. И въ Англіи, и вообще въ Европѣ нашлось множество та-

кихъ людей, (въ томъ числѣ и критиковъ, между ними Мутеръ), которые признали, что Уистлеръ и есть именно „настоящій художникъ по преимуществу", „настоящій художникъ нашего времени", геніальный и несравненный, истинное художественное свѣтило XIX вѣка. Объ этакихъ понятіяхъ можно только вздохнуть.

Считая, что онъ начинаетъ „новую" эру живописи, Уистлеръ затѣялъ называть свои картины-портреты тоже „новыми" именами. Для новаго вина нужны-молъ новые мѣха. Еще первую картину свою въ новомъ родѣ онъ назвалъ довольно смиренно: „Femme blanche", и въ этомъ онъ явился только повторителемъ и продолжателемъ знаменитаго англійскаго живописца XVIII вѣка, Гейнсборо, который назвалъ одинъ талантливый и оригинальный портретъ свой, написанный съ мальчика, всего нарочно одѣтаго въ голубое—„голубой мальчикъ" (blue boy). Но слѣдующія свои картины онъ сталъ прямо называть въ печатныхъ каталогахъ выставокъ своихъ: „арранжировками" въ томъ или другомъ тонѣ, „нотами", „симфоніями", „ноктюрнами", „варіаціями", опять-таки въ томъ или другомъ тонѣ. Такъ, напримѣръ, портретъ своей матери (1874) онъ назвалъ „арранжировкой въ черномъ и сѣромъ цвѣтѣ", портретъ Карлейля (1874) также „арранжировкой въ черномъ и сѣромъ цвѣтѣ". Другія подобныя же арранжировки являлись „въ тѣльномъ и сѣромъ цвѣтѣ", „въ коричневомъ и золотомъ цвѣтѣ", варіаціи „въ сѣромъ и зеленомъ цвѣтѣ", гармоніи „въ сѣромъ и персиковомъ цвѣтѣ", симфоніи „въ голубомъ и розовомъ", „ноты—оранжевыя", „сѣрыя", „голубыя съ опаломъ", и т. д. Это было ново, но нелѣпо и безсмысленно. Названія были взяты изъ области музыки, но не имѣли уже ничего общаго съ ихъ смысломъ и назначеніемъ. Въ музыкѣ авторъ называетъ свое сочиненіе „симфоніей H-Moll" или „C-Dur", „сонатой B-Mll" или „Fis- Dur", „варіаціями Cis-Moll", „прелюдіей E-Moll" и т. д., но *тонъ* во всемъ этомъ никакъ не играетъ первой и главной роли. Онъ только—одно изъ средствъ выраженія чувства, мысли, настроенія, творческой фантазіи автора; онъ, конечно, далеко не безразличенъ для автора,—напротивъ, очень важенъ и существенъ, но никакъ не составляетъ *всего*. Общій складъ музыкальнаго творенія, его форма, мелодіи и гармоніи, ритмы—все это значитъ никакъ не меньше „тона". Музыкальное сочиненіе обозначаютъ главныма его *тономъ* только для отличія отъ другихъ подобныхъ сочиненій, а когда требуется обозначить самую сущность, содержаніе, характеръ и натуру дѣла, авторъ называетъ свою симфонію или сонату—„героической", „драматической", „патетической", „пасторальной" и проч., „симфонической поэмой", „легендой", „балладой" и т. д., и такія названія вполнѣ правильны, резонны, законны и нужны. Какъ же возможно значеніе всего содержанія вкладывать

въ одинъ „тонъ"? Это не идетъ для музыки, и столько же не идетъ и для живописи. Но ни Уистлеръ, ни его фанатическіе ревнители объ этомъ и не думаютъ, и съ восхищеніемъ повторяютъ за нимъ его нелѣпыя, модныя теперь прозвища.

Не только картины—портреты самого Уистлера, но и разныхъ другихъ новѣйшихъ художниковъ пишутся и прозываются на уистлеровскій манеръ. Такъ про Бёклина говорятъ, кто онъ „симфонистъ въ краскахъ", про француза Бенара, что его аллегорія „Лютеція" (Парижъ)—„гармонія въ красномъ тонѣ", про мюнхенца Штука, что его „Распятіе"—„Голгоѳская симфонія съ полными колористичными фугами", что Гофманъ пишетъ „розовыя симфоніи", Экстеръ—„желтыя", что „Прометей Бёклина—„гармонія въ голубомъ", а пейзажи Клингера—„ландшафтныя симфоніи"... Конечно, все это, сравнительно говоря, заключаетъ болѣе смысла, чѣмъ красныя деревья, голубыя поля, зеленыя небеса, красныя и зеленыя полосы солнца, ярко-оранжевые волосы женщинъ, черные цвѣты-колокольчики, сине-зеленая чаща, ярко-синіе ядовитые цвѣты, янтарнаго цвѣта лицо фигуры „Грѣхъ", и прочія безобразія красокъ и линій, какими награждали Европу, въ 80-хъ и 90-хъ годахъ, цѣлыя толпы декадентовъ, закусившихъ удила. Но не слишкомъ-то далеко отошли и тѣ, хотя уже болѣе умѣренные декаденты, которые думали только объ однихъ краскахъ и цвѣтовыхъ гармоніяхъ и эффектахъ, и наприм. называли портретъ Карляйля, написанный Уистлеромъ, чѣмъ-то въ родѣ „похороннаго марша, написаннаго въ минорномъ тонѣ". Карляйль—и маршъ! Какое безсмысленное сопоставленіе! Что было во всемъ Карлейлѣ моршеваго, во всей его жизни и писаніяхъ—похороннаго! Къ чему же подобныя чудовищныя фантазіи?

По рожденію, по первоначальной натурѣ своей, Уистлеръ способенъ былъ бы сдѣлаться очень замѣчательнымъ художникомъ. Даже и въ тѣхъ произведеніяхъ, которыя у него созданы, проявилось не мало таланта, умѣлости позъ, простоты и естественности, (портреты матери, Карлейля, г-жи Арчибальдъ Кемпбель, г-жи Александеръ), но преувеличеніе англійскаго пре-рафаэлизма (Россетти), и французскаго импрессіонизма, доведеннаго уже и такъ до крайности французскими новѣйшими художниками, вмѣстѣ съ отдаленнымъ подражаніемъ Веласкецу, повели его къ такимъ „утонченностямъ", къ такимъ сибаритствамъ и гастрономіямъ виртуозной кисти, гдѣ исчезаетъ уже всякая натура и натуральность, и царствуетъ только—капризъ. Даже Дюрэ, великій поклонникъ Уистлера, говоритъ: „Съ его „Ноктюрнами" мы приходимъ къ крайнему предѣлу формулированной живописи. Еще одинъ шагъ, и на полотнѣ останется только однообразное пятно, неспособное высказать что-бы то ни было уму и глазу. „Ноктюрны" Уистлера заставляютъ вспоминать о тѣхъ

мѣстахъ Вагнеровской музыки, гдѣ гармоническій звукъ, отдѣленный отъ мелодическаго рисунка и опредѣленнаго размѣра, становится какой-то отвлеченностью и даетъ только неопредѣленное музыкальное впечатлѣніе!..“

Подобно Бёклину, Уистлеръ находилъ, что картина „никогда не должна воспроизводить природу какъ она есть, во всей точности и вѣрности, а обязана выбирать, совершенствовать, утоньчать (рафинировать) существующее, и придавать всему что-то подобное сверхъестественному ощущенію сна“. Но при этомъ, Уистлера всегда сильно влекло къ дымчатому, какъ бы затушенному, сѣроватому, мистическому тону, и всѣ его портреты носятъ на себѣ этотъ условный отпечатокъ. Какой-же натуры и правды тутъ ожидать!

Фанатики Уистлера, и вообще новыхъ декадентовъ, обыкновенно провозглашаютъ, что „реалисты писали на своихъ картинахъ новѣйшую современную жизнь, а новые идеалисты (разумѣй — декаденты) выражаютъ на своихъ картинахъ нынѣшнее новѣйшее чувство“. Но, спрашивается: какая же тутъ правда? Какое „нынѣшнее чувство“ въ центаврахъ и сиренахъ Бёклина, но также и въ выдуманныхъ, совершенно условныхъ и принадлежащихъ исключительно его собственной личности и вкусамъ, красочныхъ „гармоніяхъ“ и „эффектахъ“ Уистлера?

43.

Шотландская живопись существуетъ съ начала XVII вѣка. Конечно, она была почти всегда въ близкомъ соприкосновеніи съ английской школой, но еще и въ прошломъ, и въ нынѣшнемъ вѣкѣ дала нѣсколько художниковъ высоко-замѣчательныхъ. Шотландцемъ былъ тотъ высокій мастеръ, Рэбурнъ, котораго портреты являются одними изъ высшихъ и замѣчательнѣйшихъ сокровищъ „Національной галлереи“ въ Лондонѣ (портреты его самого и жены его, Вальтеръ-Скотта), и частныхъ коллекцій (адмирала Дункана, главы клана Макналя, Дюгальда Стюарта, Фергюссона, Блэра, доктора Джемсъ Грегори, красавицы мистрисъ Кларкъ, и т. д.). Они такъ могучи, такъ сильны, такъ жизненны, такъ просты и естественны, что, быть можетъ, могутъ состязаться съ портретами Рейнольдса, или иной разъ даже превосходятъ ихъ. Они иногда равняются великимъ созданіямъ, въ этомъ же родѣ, старыхъ испанцевъ и нидерландцевъ XVII вѣка. Модный, въ началѣ XIX в. для всѣхъ публикъ очень пріятный своими портретами, но вылощенный Лоренсъ, ни въ какое сравненіе съ Рэбурномъ, конечно, идти не можетъ. Шотландцемъ былъ великій починатель „бытовой живописи“ новой Европы— Уильки, задавшій потомъ тонъ всему міру. Наконецъ, даже и шотландецъ Давидъ Скоттъ, несмотря на свои дикія, чудовищныя фан-

тазіи, былъ художникъ очень замѣчательный и оригинальный. Ихъ новѣйшіе наслѣдники никогда къ нимъ не приблизились и ихъ величести не достигли, однако проявили не мало таланта и хорошихъ качествъ. Орчардсонъ, изобразитель домашнихъ сценъ средняго сословія, сценъ, впрочемъ довольно ничтожныхъ и безхарактерныхъ: „Первое облачко между мужемъ и женой", „Первый танецъ", „Проигравшійся карточный игрокъ", „Вольтеръ уходящій съ досадой съ ужина французскихъ аристократовъ" (1883), „Салонъ у г-жи Рекамьэ", съ многочисленными портретами знаменитостей (1885) конца XVIII и начала и середины XIX вѣка—живописецъ очень недурной, иногда пищущій дѣтей въ стилѣ Рейнольдса, съ нѣкоторымъ граціознымъ чувствомъ: такова, напр., его картинка „Maître Bébé"—молодая мать, съ улыбкой на губахъ опахиваетъ вѣеромъ своего проснувшагося младенца, на диванѣ. Филиппъ, долго изучавшій Веласкеца въ Мадридѣ, далъ нѣсколько милыхъ и живописныхъ сценъ изъ современной испанской народной жизни.

Но съ конца 80-хъ годовъ, французскіе и нѣмецкіе художники, критики и публика были сильно поражены появленіемъ, на выставкахъ, въ Лондонѣ и на континентѣ, цѣлой массы картинъ новой шотландской школы. И художниковъ было много, и отличались они великимъ разнообразіемъ. Выросли всѣ они, главнымъ образомъ, вслѣдствіе знакомства съ произведеніями новыхъ французскихъ художниковъ, Делакруа, барбизонцевъ и импрессіонистовъ, однакоже въ добавокъ ко всему этому прибавили много и своего, внушеннаго своей собственной страной, народнымъ духомъ и поэзіей. Народныя легенды и поэмы, древнія поэтическія сказанія, живописныя мѣстности—дали богатый матеріалъ, которымъ художники эти съумѣли оригинально воспользоваться. Главнымъ же помощникомъ ихъ являлось замѣчательное чувство краски и способность мастерски передавать ею свои живописныя и психическія впечатлѣнія. Большинство между ними были пейзажисты и изображали очень самостоятельно шотландскія прибрежья (Макъ-Грегоръ), шотландскія пустынныя мѣста, скалы, небо (Томъ Греэмъ), шотландскіе берега, облака, потоки, иногда цѣлыя бури (Петеръ Греэмъ), шотландскія лунныя ночи, (Стивенсонъ), шотландскія бури въ горахъ (Уиртеръ, до поѣздки своей въ Италію, гдѣ онъ испортился); другіе, столько же самостоятельно писали сцены шотландской мирной сельской деревенской и пригородной природы (Патерсонъ), рощи (Уальтонъ), иные— шотландскія сказочныя волшебныя и фантастическія сцены среди лѣсовъ и долинъ (Генри и Горнель—всегдашніе товарищи-спутники), еще иные—милыя сцены шотландскихъ семействъ и дѣтей (Гутри, Лавера, Камеронъ), шотландскихъ и иноземныхъ животныхъ (Донаванъ Адамъ, акварелистъ Крауголь); нѣкоторые написали прекрасные портреты

шотландскихъ личностей (Гутри, Уальтонъ); наконецъ, иные, съ великимъ даромъ живописности и огненной красоты, изображали Востокъ, видѣнный во время дальнихъ путешествій (Мельвиль). Но среди всего этого равнообразія, главнымъ образомъ шотландцевъ занимали краски и красочные эффекты. Нѣкоторые (впрочемъ немногіе) шли даже прямо по слѣдамъ Уистлера и его фантастистическихъ излишествъ (Монтичелли, Уальтонъ и Патерсонъ). Не взирая, однакоже, на весь справедливый восторгъ, возбужденный въ западной Европѣ шотландцами, художники и любители скоро замѣтили, что общее настроеніе шотландцевъ, особенно въ пейзажѣ—меланхолическое, нѣсколько печальное и задумчивое, а оттого и отчасти монотонное. Притомъ же многіе изъ нихъ не всегда искали полнаго и настоящаго воплощенія дѣйствительной природы, и считали долгомъ измѣнять, украшать и пополнять ее. Въ этомъ они какъ бы невольно выражали шотландскій художественный символъ вѣры и слова Патерсона: „Искусство не природа, а нѣчто большее чѣмъ природа. Картина—это не тряпки, вытасканныя изъ природы, а природа отраженная, колорированная, изложенная человѣческою душою и чувствомъ къ природѣ, вникающимъ, а не пассивнымъ только. Формы, тоны и краски должны благодѣтельно дѣйствовать на глазъ, и художникъ можетъ слѣдить за природой только въ той мѣрѣ, какъ она сама даетъ ему такіе элементы въ руки. Оттого и происходитъ, что почти во всѣхъ великихъ созданіяхъ пейзажной живописи можно замѣтить значительное удаленіе отъ дѣйствительныхъ фактовъ природы, умышленное и необходимое, но никакъ не случайное—и не ошибочное“... Такой символъ вѣры можетъ вести только къ произволу, фальши и потачкѣ нелѣпымъ выдумкамъ.

44.

Въ 1830 году Бельгія отдѣлилась отъ Голландіи, и съ этой поры начинается новая, самостоятельная ея жизнь на всѣхъ поприщахъ, въ томъ числѣ и на художественномъ. Живопись, цѣлыя столѣтія пребывавшая въ глубокомъ снѣ и почти полнѣйшей бездѣятельности, вдругъ проснулась и вспомнила прежнія свои времена. Художественная молодежь выступила, вмѣсто пушекъ, сабель и штыковъ, со своимъ оружіемъ: кистью и красками, и приняла страстное участіе во всеобщемъ порывѣ впередъ.

Въ „Grande Encyclopédie“ говорится: „Ни въ какой другой странѣ въ мірѣ нѣтъ такъ много художниковъ и академій, какъ въ Бельгіи, въ сравненіи съ протяженіемъ страны. Академіи есть въ Брюсселѣ, Антверпенѣ, Гентѣ, Брюгге, Люттихѣ, Лувенѣ, Малинѣ, Турнэ. Нигдѣ государственныя власти и муниципалитеты столько, какъ въ Бельгіи, не стараются и не дѣлаютъ болѣе для препода-

ванія рисунка. Академіи—учреждены самимъ обществомъ и рѣдко носятъ титулъ „королевскихъ“, но государство все таки даетъ имъ субсидіи. Результаты вышли, признаемся откровенно, хотя и не вполнѣ соотвѣтствующія такимъ экстраординарнымъ великимъ событіямъ, но все-таки очень значительные и замѣчательные“.

Однимъ изъ первыхъ художниковъ вышелъ на сцену—Ваплерсъ. Не совершись великаго политическаго переворота на его родинѣ, вѣроятно, онъ еще долго, а можетъ, и всю жизнь продолжалъ бы писать классическихъ „Регуловъ“, какъ онъ это до тѣхъ поръ дѣлалъ. Но совершился переворотъ, переворотъ коренной, все опрокинувшій, и художество тоже вмѣстѣ съ другими заговорило. Дума о прежнемъ величіи, славѣ и самостоятельномъ творчествѣ уже раньше 30 года, конечно, бродила въ Бельгіи во всѣхъ умахъ и готовила возстаніе. Такое возстаніе потихоньку, незримо и невѣдомо, поднималось и готовилось тоже въ груди и воображеніи художниковъ, и едва только революція совершилась на площадяхъ и улицахъ столицы, она тотчасъ же поднялась и въ мастерскихъ. Ваперсъ, еще 27-лѣтній юноша, поставилъ на выставкѣ свою первую еще тогда національную, картину: «Лейденскій бургомистръ ванъ-деръ-Верфъ предлагаетъ собственное свое тѣло на съѣденіе изморенному осадой городу своему». Патріотизмъ, геройское самопожертвованіе — что могло быть болѣе кстати, болѣе нужно всѣмъ въ тогдашніе страстные дни! Энтузіазмъ, восторгъ бельгійцевъ передъ этой картиной были безпредѣльны. И этотъ восторгъ, и этотъ энтузіазмъ выросли еще вдесятеро выше и сильнѣе, когда скоро потомъ Ваперсъ выставилъ, въ 1831 г., свою вторую картину: «Сцена изъ революціи 1830 года». Ваперсъ былъ признанъ національнымъ героемъ, начинателемъ новой эры бельгійскаго искусства. За нимъ пошла цѣлая масса художниковъ, съ подобнымъ же національнымъ направленіемъ. Большинство между ними слѣдовали французскимъ современнымъ примѣрамъ: одни шли по слѣдамъ Делароша и новой французской исторической школы, притомъ съ большимъ изяществомъ и правдивостью колорита, другіе же — прямо мечтали явиться продолжателями Рубенса и великихъ нидерландскихъ живописцевъ XVII вѣка. Успѣхъ ихъ у современныхъ соотечественниковъ былъ громаденъ. Всѣ вѣровали въ водвореніе новаго періода въ исторіи искусства, не только бельгійскаго, но и европейскаго. Но этого не случилось. Скоро оказалось, что даже и наиболѣе выдающіеся живописцы этой школы, ни въ чемъ и нигдѣ не проявили ни настоящаго таланта, ни самостоятельности, ни художественнаго выраженія. Всѣ ихъ картины (часто огромныхъ размѣровъ) ничего не говорятъ, ничего не выражаютъ, не взирая на цѣлыя массы, многіе десятки дѣйствующихъ лицъ въ шелку и бархатѣ, въ дорогихъ юбкахъ или латахъ, въ золотыхъ цѣпяхъ,

кафтанахъ, кружевахъ и шубахъ, съ мечами, аллебардами, молитвенниками, перьями и свитками въ рукахъ, среди залъ и соборовъ, между колоннъ и около оффиціальныхъ столовъ; позы и лица ихъ—натянуты и надуты, ихъ выраженія, улыбки и даже слезы—фальшивы и дѣланы, все это неестественно, ненатурально и картонно, накрахмалено; костюмы — всѣ съ иголочки и такъ парадны, какъ навѣрное никогда такихъ не бывало въ дѣйствительности. Все же вмѣстѣ не заключаетъ ни единой черточки жизни и натуры. Даже такой глубокій и задушевный тогда для всѣхъ бельгійцевъ сюжетъ, какъ «Сцена революціи 1830 г.», вышелъ у Ваннерса полонъ только ложной театральности и совершенно притворной патетичности. Послѣ спеціально «бельгійскихъ» сюжетевъ, съ которыхъ въ началѣ все дѣло пошло, они переступили къ сюжетамъ разныхъ другихъ народностей, французской, англійской, нѣмецкой—но это дѣла ничуть не измѣнило, и всѣ ихъ баталіи и историческія событія XIV, XV, XVI, XVII и XVIII вѣковъ, всѣ картины Ваннерса, «Баталія шпоръ 1302 года», «Договоръ нидерландскаго дворянства» — картины Біефва, «Отреченіе Карла V», «Послѣднія почести оказываемыя казненнымъ Эгмонту и Горну брюссельскими стрѣлками», «Послѣднія минуты Эгмонта», «Торквато-Тассо въ тюрьмѣ» — картины Галлэ и другихъ, только совершенно напрасно появлялись на свѣтъ. Если онѣ кому-нибудь пригодились, такъ это нѣмцамъ (особенно мюнхенской школѣ Пилоти), которыхъ онѣ научили искать сколько-нибудь оживленнаго и пріятнаго колорита для «историческихъ» картинъ, послѣ полной безкрасочности и сѣрости картинъ и фресокъ Корнеліуса и Каульбаха.

Но необходимо указать здѣсь на двухъ бельгійскихъ живописцевъ дѣйствовавшихъ одновременно съ предыдущими, но совершенно отъ нихъ отличныхъ, и вовсе не занятыхъ ни историческими задачами вообще, ни бельгійскими въ особенности. Это Вирцъ и Лейсъ.

Вирцъ былъ человѣкъ и съ талантомъ, и съ умѣньемъ, и съ фантазіей, но онъ погибъ жертвой самомнѣнія, самолюбія и гордости. Быть-можетъ, сверхъ того, ему много повредило пребываніе въ Италіи. Его туда послала антверпенская академія художествъ на казенный счетъ, какъ получиваго большую золотую медаль. Но, родившись сыномъ простого жандарма и не въ мѣру захваленный еще дома, а потомъ въ Римѣ Торвальдсеномъ, который называлъ его «великаномъ», онъ за границей еще болѣе набрался гордости и самомнѣнія. Будучи даже 30-ти лѣтъ (т. е. уже не мальчикомъ и не юношей), онъ писалъ изъ Рима: «А я помѣряюсь и съ Рубенсомъ, и съ Микель-Анджело». Этого никогда не случилось, и онъ всю жизнь только промучился, считая чуть не весь свѣтъ виноватымъ

противъ себя. Претензіи и намѣренія у него были великія, и часто даже очень хорошія, но художественныя средства для осуществленія ихъ—слишкомъ недостаточныя. Мало ли что онъ затѣвалъ! Ему хотѣлось и поучать. и поражать свѣтъ — но ничто не удалось. Его картины, по тогдашнему бельгійскому маneру и вкусу — громадны размѣрами (почти всегда въ нѣсколько сажень), и имѣютъ претензію трактовать сюжеты все громадные: «Пушечное мясо» (дѣти, играющія на валу около пушки), «Цивилизація XIX вѣка» (солдаты, ворвавшіеся въ одинъ домъ побѣжденнаго города), «Сцена въ аду» (тѣни матерей, женъ, отцовъ, дѣтей, дѣдовъ погибшихъ на войнѣ, приступающія съ упреками къ Наполеону), «Мысли и видѣнія отрубленной головы», «Погибшее въ пожарѣ дитя», «Голодъ, безуміе и преступленіе» (дѣвушка, зарѣзавшая своего незаконорожденнаго ребенка), «Заживо погребенный» (въ склепѣ). Всѣ эти задачи были прекрасны, высоки, благородны, но исполненіе было надуто, форсировано, преувеличенно и натянуто—и Вирцъ даже издалека не приблизился къ Микель-Анджело и Рубенсу, которымъ подражалъ. Раздосадованный постояннымъ неуспѣхомъ, онъ все-таки надѣялся на будущія поколѣнія, которыя его лучше оцѣнятъ, и завѣщалъ всѣ свои холсты-громадины — отечеству, вмѣстѣ со своимъ домомъ. Но потомство продолжаетъ не признавать его, и безъ всякихъ симпатій только пожимаетъ, глядя на нихъ, плечами.

Лейсъ былъ даровитъ, способенъ и много изучалъ въ музеяхъ, но, вовсе былъ лишенъ самостоятельнаго характера и творчества. До своего 37-лѣтняго возраста онъ глубоко и страстно любилъ старо-голландскую бытовую живопись XVI и XVII вѣка, съ необычайнымъ умѣньемъ научился подражать ей, ея формамъ, ея чудному естественному колориту и освѣщенію, и такъ близко сроднился съ породой, нравами, физіономіями, костюмами, архитектурой, домашней обстановкой нидерландцевъ стараго вѣка, что его картины съ кроткими и тихими сценами изъ жизни тогдашнихъ голландцевъ, внутри ихъ домовъ, церквей, на улицахъ и площадяхъ, казались написанными точно которымъ-то современникомъ ихъ. Но около 40-лѣтняго своего возраста, Лейсъ вдругъ круто поворотилъ, и вмѣсто старой Голландіи и старыхъ голландцевъ, съ такою же страстью внезапно полюбилъ старую Германію, старыхъ нѣмцевъ и старыхъ нѣмецкихъ живописцевъ XVI вѣка. Это произошло съ нимъ вслѣдствіе путешествія его по Германіи, въ 1852 году. Теперь пошли у него картины съ изображеніями сценъ изъ жизни Лютера и его современниковъ: «Лютеръ въ Эйзенахѣ», «Лютеръ въ Виттенбергѣ»: онѣ замѣнили сцены, гдѣ дѣйствующими лицами прежде бывали «Эразмъ Роттердамскій», «Рембрандтъ», «Францъ Флорисъ» и другіе нидерландцы. Мастерство письма и изображенія было опять очень велико и плѣ-

нительно, но все вмѣстѣ являлось только подражаніемъ, прилаживаніемъ и повтореніемъ. Передъ этими картинами можно было дивиться, изумляться, восхищаться, но онѣ мысли и чувства не захватывали, и ничего новаго не давали зрителю. Онѣ были собственно не нужны. Онѣ были только—богатая мастерская игрушка.

Конечно, смѣшно было бы и сравнивать картины Лейса съ модными картинами его современника Стевенса и его послѣдователя де Іонге: у этихъ двухъ все дѣло идетъ единственнно о модахъ и платьяхъ, о шикѣ и портняжномъ, раздушенномъ кокетствѣ, за что они и снискали симпатіи и уваженія извѣстной доли бельгійской и французской публики, — она признавала Стевенса великимъ художникомъ и истиннымъ изобразителемъ «современности». А все-таки и картины Лейса, въ сто разъ болѣе содержательныя и талантливыя, адресуются къ одной только внѣшности своихъ сюжетовъ, и оставляютъ весь внутренній міръ человѣка, всю жизнь и движеніе его души—въ сторонѣ.

Братья Віргасъ точно въ томъ-же самомъ духѣ и складѣ изображали бельгійскій дѣтскій міръ—мальчиковъ и дѣвочекъ, иногда цѣлыми массами (наприм. парадный «Смотръ школъ» въ Брюсселѣ—цѣлый батальонъ дѣвочекъ, марширующихъ въ ногу, какъ солдаты, на площади, передъ огромной публикой). Тутъ тоже ничего нѣтъ кромѣ костюмовъ, пріятныхъ рожицъ и фигурокъ.

Во второй половинѣ XIX вѣка, въ бельгійскомъ искусствѣ явилось нѣсколько новыхъ теченій. Первое, и самое интересное между ними, было народное, съ соціалистическимъ оттѣнкомъ. Де-Гру взялъ себѣ сюжетомъ—бельгійскій пролетаріатъ, его бѣдственное положеніе и несчастія. Онъ самъ провелъ много лѣтъ среди этого класса народа и живописалъ его искренно, сердечно и часто — правдиво. Но онъ былъ одностороненъ по настроенію, и столько же одностороненъ по своему художеству. Невозможно и немыслимо, чтобъ только одно несчастіе и безвыходное горе наполняли все существованіе цѣлаго народнаго класса. Съ другой стороны, его письмо и выраженіе были далеко не удовлетворительны, краски тяжелы и сѣры, и оттого всѣ его чердаки и подвалы съ несчастіями, слезами, страданіями, постелями больныхъ и искаженными лицами, давали общее впечатлѣніе монотонное, плаксивое, надоѣдливое и вселявшее мало довѣрія. Мёнье, начавшій со скульптуры, а прибавившій къ ней впослѣдствіи и живопись, провелъ много времени среди кузницъ и чугунныхъ заводовъ, изображалъ обоими искусствами — рабочихъ среди ихъ тяжелаго труда, вѣрно, но довольно прозаично. Нѣсколько другихъ художниковъ (Дюбуа, Стоббартсъ, Спекартъ), тоже тщательно изображали рабочій міръ, низшій классъ (въ томъ числѣ и женщинъ), мастерскія, кухни, лавочки.

Къ этой же категоріи художниковъ, воспроизводящихъ съ разныхъ точекъ зрѣнія бельгійскую жизнь, исторію, народъ и нравы, надо причислить Вотерса (Wauters), писавшаго хорошіе, характерные портреты разныхъ бельгійскихъ личностей, мужчинъ и женщинъ, и особенно прославившагося на парижской всемірной выставкѣ 1878 года картиной «Бельгійскій живописецъ XV вѣка, Гуго ванъ-деръ Гусъ», потерявшій разсудокъ. Эта вещь была написана послѣ долгихъ этюдовъ въ госпиталяхъ, съ сумасшедшихъ тихаго характера; пѣвчіе, которые поютъ для его успокоенія, и монахъ, ими дирижирующій, также были тщательно изучены и писаны съ натуры — и потому картина заключала не мало частей, заслуживающихъ уваженія.

Со второй половины столѣтія, бельгійскіе пейзажисты и живописцы животныхъ (animaliers) съ любовью изучали бельгійскую природу и животныхъ, и, опираясь преимущественно на старыхъ нидерландскихъ и на новѣйшихъ французскихъ художниковъ этого рода (барбизонцевъ), достигли довольно замѣчательныхъ результатовъ. Между ними особенно выдвинулись въ 60-хъ годахъ: Буланже — то сильный, то элегантный изобразитель бельгійскихъ лѣсовъ, песчаныхъ пустынь и тучныхъ пажитей; Геймансъ, талантливый живописецъ солнца и дождя, мрака и свѣта бельгійскихъ рощъ и полей, и, среди нихъ, работающихъ крестьянъ и крестьянокъ, и Вервэ, съ любовью и мастерствомъ писавшій въ особенности быковъ въ полѣ. У всѣхъ нихъ было не мало даровитыхъ, но средней руки, учениковъ и послѣдователей.

Но, среди всѣхъ этихъ разнообразныхъ художественныхъ теченій, во второй половинѣ XIX вѣка народилось въ Бельгіи еще одно теченіе, не имѣющее съ предыдущими уже никакой связи и воздвигнувшееся совсѣмъ особнякомъ. Это—теченіе декадентское. Выше, въ отдѣлѣ архитектуры, было уже указано на то, сколько декадентства проявляется нынче въ Бельгіи во всѣхъ новѣйшихъ зданіяхъ. Понятно, что подобное-же декадентство должно было высказаться и въ живописи. Только эта печальная болѣзнь новаго времени проявилась здѣсь съ особенною силою и безобразіемъ. Пересадителями ея изъ Франціи въ Бельгію и распространителями ея выступили въ особенности Ропсъ и Кнопфъ.

Ропсъ принадлежитъ двумъ національностямъ: дѣдъ его былъ венгерецъ, переселившійся въ Бельгію, бабка—валлонка. Онъ воспитывался въ Брюссельскомъ университетѣ, побывалъ потомъ на своемъ вѣку и въ Англіи, и въ Норвегіи, и въ Италіи, но всего болѣе прожилъ въ Парижѣ, куда переселился въ 1875 году. На него особенно сильно повліялъ своими мистическими картинами Гюставъ Моро, но онъ не долго занимался живописью. Онъ выказалъ, по части

владѣнія кистью и красками, большія способности, но не любилъ живопись, говорилъ, что писать картины—«скучно», и предпочиталъ ей гравюру: онъ находилъ эту послѣднюю болѣе свободною и многообъемлющею. Въ концѣ столѣтія онъ сдѣлался однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ европейскихъ мастеровъ гравированія офортомъ и сухой иглой, а также выполнилъ цѣлую массу превосходныхъ литографій. Но содержаніе его произведеній—ужасно, а иногда и возмутительно, по отчаянному и разнузданному своему декадентству.

Восемнадцати лѣтъ (въ 1863 г.) онъ писалъ: «Я могу писать исключительно только съ натуры», и онъ работалъ со страстью и настойчивостью, какъ реалистъ. Тридцати лѣтъ (въ 1873 г.) онъ писалъ: «У меня таланта нѣтъ—но я добьюсь того, что онъ у меня будетъ». И дѣйствительно, онъ добился того, что овладѣлъ многими сторонами своего искусства, но только не главною—смысломъ. Еще съ юныхъ лѣтъ онъ принялся за иллюстраціи, но иллюстрировалъ все только сочиненія самыхъ дикихъ и безумныхъ французскихъ и бельгійскихъ декадентовъ-литераторовъ: Боделера, Маллармэ, Пеладана, Верлена, Гаппона, Юзанна, и наполнилъ безчисленныя страницы съ гравюрами тою же самою безсмыслицей, безобразіями и гнилостью мысли и формы, какими дышатъ стихи и проза этихъ авторовъ. Но, достигнувъ своими работами нѣкотораго достатка, Ропсъ бросилъ иллюстрированіе чужихъ сочиненій, и принялся сочинять все только на свои собственныя темы.

Декадентскіе писатели и декадентская публика цѣнятъ Ропса очень высоко, называютъ его глубокомысленнымъ, несравненнымъ, великимъ «пантеистомъ», однимъ изъ величайшихъ современныхъ художниковъ (der grosse Moderne), вѣрнымъ изобразителемъ «безконечной боли человѣчества», великимъ мистикомъ, побѣдившимъ натурализмъ, наконецъ художникомъ, говорящимъ такимъ языкомъ, который напоминаетъ «языкъ Апокалипсиса». Но въ людяхъ не-декадентахъ, такія безмѣрно раздутыя похвалы могутъ вызывать только сострадание и жалость.

Ропсъ воспитывался въ школѣ у бельгійскихъ іезуитовъ, и зналъ, говорятъ, писанія отцовъ Церкви почти наизусть. Но онъ пришелъ къ такимъ собственнымъ мнѣніямъ, которымъ никто его не училъ, и которыя онъ произвелъ на свѣтъ самъ. „Ропсъ —натура вовсе не наивная, пишетъ про Ропса, и ему въ похвалу, декадентъ Рюттенауеръ. Онъ съ жадностью изображаетъ наготу, но не наивно, не въ невинной радости отъ ея красоты, но со злою совѣстью, съ сознаніемъ, что его картинки—грѣхъ; онъ рисуетъ не эпопею красоты и невинной жизни въ радости и наслажденіи—онъ рисуетъ драму грѣха, гдѣ смѣются и веселятся не невинно, а вопреки долгу, вопреки грѣху, вопреки діаволу, чувствуемому у себя на спинѣ—од-

нимъ словомъ онъ рисуетъ драму, превращающуюся нерѣдко въ средневѣковую мистерію“. Къ числу главнѣйшихъ созданій Ропса принадлежатъ иллюстраціи къ поэмѣ „Les Diaboliques“ (Дьявольскія), католика, мистика и полусумасшедшаго Барбэ-д'Оревильи, и къ поэмѣ „Les Sataniques“ (Сатанинскія) его собственнаго сочиненія. Главный предметъ всѣхъ изображеній—нагая женщина, всего чаще проститутка, прославленіе ея дѣлъ, чувствъ и мыслей, возведеніе ихъ въ чудный, прелестный и увлекательный законъ міра,—мужчина же является у Ропса только для изображенія низкой животной похотливости и чувственности. Большинство картинокъ Ропса имѣютъ порнографическое значеніе и описывать ихъ въ печати—затруднительно. Достаточно упомянуть изъ числа многихъ сотенъ—двѣ. Одну ту, которая называется у автора: „Женщина со свиньей“ (La femme au cochon). Идетъ женщина, нагая, съ завязанными глазами, съ вызывающимъ видомъ, здоровенная, на ней только надѣты шляпка, черныя перчатки до локтей и высокіе черные шелковые чулки; ее ведетъ на привязи—свинья. Цѣлая стая испуганныхъ амурчиковъ улетаетъ прочь, а внизу сидятъ и плачутъ аллегорическія фигуры Скульптуры и Живописи, Музыки и Поэзіи. Другая гравюра представляетъ нагую женщину въ любовномъ изступленіи бросившуюся на гранитнаго сфинкса, обнимающую его, и ждущую, что-то онъ скажетъ ей насчетъ ея транса. Каковы злостныя и идіотскія каррикатуры на женскій полъ, драгоцѣнныя для декадентовъ!

На заглавіи одного своего сборника гравюръ, Ропсъ написалъ (со скромностью, или притворствомъ): „Oeuvres inutiles ou nuisibles“—созданія безполезныя или вредныя. Мнѣ кажется, это самое настоящее ихъ опредѣленіе. Заключающійся въ нихъ иногда талантъ нисколько не измѣняетъ сущности его произведеній. Полезно замѣтить, что до самой смерти своей Ропсъ держалъ отдѣльную яхту, на которой онъ разъѣзжалъ по морямъ, съ помѣщеннымъ на ней цѣлымъ гаремомъ молодыхъ женщинъ разныхъ національностей.

Къ одной категоріи съ Ропсомъ принадлежитъ бельгійскій декадентъ Кнопфъ, который, заразившись безумнымъ бредомъ бельгійскаго декадента Метерлинка у себя на родинѣ и полоумнымъ символизмомъ французскихъ декадентовъ въ Парижѣ, также писалъ и рисовалъ всякую мистику: сфинксовъ, „Искушеніе св. Антонія“, голыхъ женщинъ съ глубокой „думой и значеніемъ“, но только съ меньшимъ азартомъ, меньшей порнографіей и меньшими претензіями на глубокомысліе для облагодѣтельствованія человѣчества—въ сравненіи съ Ропсомъ.

45.

До середины XIX-го столѣтія голландскіе живописцы не играли никакой значительной роли. Они стояли въ толпѣ, подражали то французамъ, то остаткамъ лже-классицизма, учились усердно и оставались неизвѣстны. Съ 50-хъ годовъ они начинаютъ высказывать характеръ, у нихъ обозначается своя особенная физіономія. И эта физіономія была совсѣмъ другая, чѣмъ у бельгійцевъ. Ничто не могло быть рознѣе, чѣмъ эти двѣ страны, такъ долго склеенныя искусственно вмѣстѣ, и только такъ недавно разлучившіяся (1830),—наконецъ-то! Одни были католики, другіе—протестанты. Одни тяготѣли къ романской расѣ и жизни, всего болѣе къ французамъ, другіе—къ германской расѣ и жизни, къ старымъ нидерландцамъ. Значитъ, все было разное, глядѣло въ противоположныя стороны.

Лучшимъ и значительнѣйшимъ представителемъ новаго голландскаго искусства выступилъ Израэльсъ. Онъ учился въ Парижѣ у Делароша, и сначала писалъ такія картины, къ которымъ не имѣлъ никакой способности: историческія. Не только во Франціи, но даже по возвращеніи оттуда на родину (1848), онъ писалъ: „Принца Оранскаго, сопротивляющагося испанскимъ приказамъ“ (1855), „Аарона“, „Гамлета“, „Вильгельма Молчаливаго“, „Принца Морица Нассаускаго“ и т. д. Но болѣзнь (на этотъ разъ благодѣтельная) заставила его прожить довольно долго на берегу моря, близъ Гарлема, въ полномъ уединеніи, среди рыбаковъ. Тутъ съ нимъ случилось превращеніе. Въ началѣ 30-лѣтняго возраста, онъ бросилъ въ сторону неподходящій къ нему маскарадъ, и, продолжая старыхъ нидерландцевъ, своихъ праотцевъ, которыхъ любилъ страстно, сталъ писать Голландію, голландцевъ, голландскихъ рыбаковъ, моряковъ, мужиковъ, сцены голландской трудовой и трудной жизни въ избѣ, на берегу моря, у волнъ и среди волнъ. И, на этой новой дорогѣ, позабывъ преданія школы и слушаясь только своего чувства, сердечнаго настроенія и таланта, онъ скоро сдѣлался оригинальнымъ и высокозначительнымъ художникомъ. Когда еще онъ писалъ „Принца Оранскаго“, и когда ему было еще только 28 лѣтъ, онъ уже чувствовалъ потребность писать что-то другое еще, и на всемірной парижской выставкѣ 1855 года выставилъ картинки: „Дѣти у моря“ и „Вечеръ у морского берега“. Теперь, онъ хотѣлъ знать только одни подобные сюжеты, и на всемірной лондонской выставкѣ 1862 г. выставилъ картину: „Послѣ кораблекрушенія“, которую иные тогда называли „замѣчательнѣйшею вещью всей выставки“. Съ этого времени онъ разомъ сдѣлался европейскою знаменитостью, и любимцемъ публикъ, особливо англійской. Его картины народной жизни полны задушевности, тихаго покойнаго чувства, домашности, сердечнаго

отношенія этихъ простыхъ, наивныхъ людей однихъ къ другимъ. При этомъ, Израэльсъ съ великою любовью изучалъ свѣтовыя явленія голландской природы, голландскаго неба и воздуха, и передавалъ ихъ съ истинною, глубокою прелестью. Но, что составляетъ особенность Израэлевскаго творчества, это—меланхолическая нота, нота печали, сожалѣнія, боли и скорби, которая слышится почти въ каждомъ изъ его произведеній. Должно быть, меланхолія принадлежитъ къ числу главныхъ чертъ характера голландцевъ: даже предшественникъ Израэльса, излишне расхваленный въ свое время и модный, приторный живописецъ Ари Шефферъ, страдалъ этою-же слабостью, но у Израэльса она выступаетъ съ особенною настойчивостью и постоянствомъ. „У гроба матери“, „Послѣ кораблекрушенія“ (гдѣ рыбаки уносятъ тѣло утонувшаго, а цѣлая толпа народа провожаетъ его глазами и разглядываетъ полуразрушенное судно вдали), „Наканунѣ похоронъ рыбака“, „Усталая“ (старушка-крестьянка, сидящая въ избѣ у стола, со сложенными руками и поникшей головой), „Одна на свѣтѣ“ (плачущая у смертнаго одра),— „Сирота“, „Возвращеніе съ работы“, и многія другія картины—все это изображенія несчастія, мукъ, страданій, бѣды, тяжкой задумчивости. И для выраженія всего этого, у Израэльса колоритъ, правда, поэтическій и прекрасный, но мрачный, съ рѣдкими лучами свѣта, дымчатый. Сцены бодрости, счастья, довольства спокойнаго пользованія жизнью, наслажденья—рѣдкость у Израэльса. Таковы все-таки его прелестныя картины: „Дѣти у моря“ и „Вечеръ у морского берега“ (1857), „Первая любовь“ (1861: юноша надѣваетъ обручальное кольцо дѣвушкѣ черезъ окно), „Заботы матери“ (мать съ рабенкомъ въ избѣ), наконецъ великолѣпная и знаменитая картина: „Работники моря“ (два прибрежныхъ моряка тащутъ, въ водѣ по колѣно, якорь съ цѣпью изъ воды: 1889, по Виктору Гюго).

Товарищи, ученики—и послѣдователи Израэльса, Бишопъ, Арцъ, Нейгюсъ и др. изображаютъ, съ простотой и правдой, въ направленіи Израэльса, и, еще болѣе, въ манерѣ старыхъ нидерландцевъ, другія стороны голландской народной жизни, мелкихъ городскихъ и сельскихъ работницъ и работниковъ, пастуховъ и пастушекъ, гребцовъ, дѣтей въ саду и на огородѣ, и т. д.

Голландскіе пейзажисты новаго времени имѣютъ тотъ-же характеръ спокойствія, мира, кротости и прелести, который отличаетъ голландскихъ бытовыхъ живописцевъ. Самый характерный между ними, Іонгкиндъ, имѣетъ много общаго съ новой французской школой пейзажистовъ (барбизонцами). Онъ въ юности своей учился въ Дюссельдорфѣ, но потомъ переселился навсегда въ Парижъ, гдѣ и прожилъ до самой смерти своей († 1891), и написалъ много превосходныхъ картинъ, воспроизводящихъ то голландскую природу (по вос-

поминаніямъ молодости), ея города, деревни, поля, каналы, луга, то французскіе, высокоцѣнимые нынче ландшафты. Другіе замѣчательные голландскіе пейзажисты: двое братьевъ Марисъ (Вильгельмъ и Яковъ) и Мовъ возросли также подъ французскими новѣйшими вліяніями, но также сильно учились на старыхъ нидерландцахъ. Многіе изъ нихъ получили сверхъ того большую репутацію своими художественно-значительными офортами.

Одинъ изъ значительныхъ маринистовъ XIX-го вѣка—Месдагъ. Его главною заботою и задачей было всегда—изображеніе мрачнаго, насупленнаго, сѣраго, тяжело-дышащаго, подъ свинцовымъ небомъ, моря, за немного часовъ, или даже минутъ, до волненія и бури.

И въ литературѣ, и во всѣхъ искусствахъ, Голландія выказала до сихъ поръ очень малое расположеніе къ декадентству. Ни въ архитектурѣ, ни въ скульптурѣ, ни въ живописи, она не создала ничего особеннаго, ни по безумію, ни по оригинальности, ни по безобразію. Но къ числу ея художниковъ новѣйшаго времени принадлежитъ одинъ иноземецъ, человѣкъ дальнѣйшаго Востока, малаецъ Янъ Торопъ, родившійся на островѣ Явѣ (1860). Онъ былъ крещенъ въ христіанскую вѣру лишь 8-и лѣтъ, и провелъ все дѣтство среди китайцевъ и японцевъ. Въ Европѣ, подъ вліяніемъ французскихъ и нѣмецкихъ декадентовъ, онъ сдѣлался живописцемъ-символистомъ, онъ пишетъ и рисуетъ такія чудовищныя фигуры и сцены, мистическія, исковерканныя и безобразныя, которыя напоминаютъ самыя дикія, варварскія, отталкивающія, уродливыя фрески и скульптуры древне-азіатскихъ подземелій и храмовъ. Никакое европейское декадентство не доходило еще до этой степени сумасшествія и помраченія всѣхъ человѣческихъ чувствъ.

Картинъ Тороопъ написалъ на своемъ вѣку очень много; между ними особенно выдаются своими совершенно особенными качествами: „Сфинксъ“, „Наше время“, „Горячее стремленіе и исполненіе“ (Sehnsucht und Genügen), „Жалоба идеала на разрушенный крестъ“, „Стражи моря“, „Жизнь“ (дама съ попугаемъ); много сдѣлалъ онъ также рисунковъ, между ними обращаютъ на себя особенное вниманіе: „Ангельскій хлѣбъ“, „Нирвана“, „Вдоль океана“. Все это безобразныя картины и рисунки съ такой путаницей сумасбродно нагроможденныхъ и тѣснящихся человѣческихъ нагихъ фигуръ, колоколовъ, крестовъ, сфинксовъ, чудовищъ, громадъ распущенныхъ волосъ, огромныхъ глазъ, что даже самые фанатическіе поклонники декадентства затрудняются объяснить смыслъ этихъ композицій. Одна изъ самыхъ поразительныхъ и отталкивающихъ—„Сфинксъ“. Здѣсь сцена картины—густой лѣсъ, среди котораго, вдали, виднѣется порталъ готическаго собора; передъ нимъ небольшой прудъ, гдѣ плаваютъ лебеди, отражающіеся въ водѣ, а съ берега наклоняется къ

водѣ большая хищная птица. Центръ и главное мѣсто въ картинѣ занимаетъ женскій Сфинксъ, съ древне-египетскимъ колпакомъ на головѣ, и простирающій впередъ себя лапы. Піедесталъ Сфинкса образуютъ многочисленныя мужскія и женскія фигуры, нагія и поддерживающія руками и спинами громадную глыбу Сфинкса. Вся-же остальная картина туго наполнена и переполнена мужскими и женскими фигурами, съ опущенными и закрытыми глазами. Однѣ изъ этихъ фигуры уже мертвыя и лежатъ, нагія, во всю длину тѣла, выставивъ вверхъ грудь и опрокинувъ назадъ голову; большинство простираетъ къ Сфинксу свои тощія, деревянныя руки—кожа да кости, словно куклы, другія молятъ его сложенными ладонями, но молча, не раскрывая рта; иныя изъ этихъ личностей держатъ лиры или мандолины, словно желая прославлять своего страшнаго Владыку. Но у всѣхъ фигуръ ужасно безобразныя лица и глаза, длинные заостренные сухіе подбородки. Вся картина сплошь есть Сфинксъ, неразгадываемая загадка. Нѣчто подобное-же представляетъ его рисунокъ: „Вдоль океана“, гдѣ передъ нами рядъ женскихъ фигуръ, по грудь, старухъ, молодыхъ женщинъ, дѣтей; онѣ всѣ глядятъ по одному направленію, влѣво, вдоль воды и волнъ, но всѣ равно уродливы, безобразны и идіотичны со своими вѣчно острыми подбородками, прищемленными глазами, ущипнутыми губами. Картины и рисунки Тоорона въ послѣдніе годы много разъ появлялись на выставкахъ: они присутствовали, иногда даже въ значительномъ количествѣ, на всемірной парижской выставкѣ 1900 года, вѣнской годичной 1900, вѣнской Secession 1902, мюнхенской Secession 1903; и большинство критиковъ объявляли тогда, что созданія Тоорона „символическіе и фантастическіе завитки“ (Kunst für Alle 1900); что, глядя на картины Тоорона, не знаешь, насмѣхается-ли авторъ надъ публикой, или надъ самимъ собой (Kunst für Alle 1903), что его „Стражи моря“ представляютъ только пару какихъ-то идіотовъ (тамъ-же), что онѣ—„яванскія чудачества“ (Мутеръ); тѣмъ не менѣе, Тоорона принимаютъ на всѣ выставки, а на вѣнскомъ Secession 1902, ему отвели особенную залу. Впрочемъ, иногда, изъ-подъ кисти и карандаша Тоорона являются фигуры, доказывающія, что онъ способенъ понимать красоту, правду и изящество (напр. лицо дѣвочки въ $^3/_4$ и портретъ пишущаго мущины, или же, также, изящность лица Богоматери, Монахини и евангельской Блудницы, въ его чудовищной картинѣ: „Три невѣсты“, („Kunst für Alle“ 1903, стр. 90; 1903, стр. 340—1. Можетъ-то можетъ, да не хочетъ!

46.

Великій Гойя умеръ въ 1828 году. Цѣлыхъ 40 лѣтъ прошло потомъ въ Испаніи, безъ признаковъ художественной жизни и творче-

ства. Все ограничивалось ученіемъ въ академіи и производствомъ, послѣ нея, картинъ по ея образу и подобію. Но въ 1870 году появилась, вдругъ испанская картина, которая взбудоражила весь художественный міръ и показалась первой крупинкой драгоцѣннѣйшаго золота изъ несмѣтной, неисчислимой, по сокровищамъ, руды. Эта картина была „Бракъ въ соборной ризницѣ“ (La Vicaria), а ея авторъ—Фортуни. Съ перваго же дня, новый молодой испанецъ былъ признанъ величайшимъ метеоромъ, и жизнь его потекла въ молочныхъ и медовыхъ берегахъ. Энтузіазмъ къ нему былъ въ Европѣ всеобщій и безпредѣльный. Онъ прожилъ, послѣ того, всего четыре года. Онъ умеръ, въ 1874 году, молодымъ человѣкомъ 36 лѣтъ, на верху славы и моды, но скоро умерла и слава и мода его, и отъ нихъ не осталось нынче уже и камня на камнѣ. Фортуни былъ развѣнчанъ. Курсъ его палъ.

Изъ всего имъ написаннаго, его „Vicaria“ остается самою замѣчательною, самою важною вещью. Въ ней всего болѣе настоящаго дѣла,—настоящихъ живыхъ людей, разнообразныхъ и интересныхъ характеровъ, человѣческихъ интересовъ, испанской живописной національности. Техника здѣсь—мастерская, поразительная по блеску, сверканію и красивости красокъ, и тотъ же блескъ, сверканіе и красивость сохранились и во всѣхъ прочихъ, послѣдующихъ картинахъ,—но съ каждой новой картиной все больше и больше оказывалось, что ни къ какому дѣйствительному выраженію, чувству, душевности—Фортуни не способенъ, и ко всему этому вполнѣ равнодушенъ. Его интересовала только виртуозность кисти, блескъ и прелестная пестрота краски; выписка ковра, мрамора, галуновъ, шелка, желѣза, золота, бакенбардъ, чулокъ и всѣхъ остальныхъ безчисленныхъ подробностей, гораздо болѣе занимаетъ его, чѣмъ сами люди, ихъ внѣшность и внутренній міръ. Въ „Vicaria“ великолѣпно былъ написанъ уголокъ старинннаго испанскаго собора, съ рѣзбой и золоченными рѣшотками, высокими сводами и громадными скамьями, и, среди всего этого, нарядный элегантный женихъ, въ богатомъ костюмѣ конца XVIII вѣка, наклоняется къ столу подписывать брачный контрактъ, подъ глазами учтиваго и внимательнаго лысаго священника, а расфранченная невѣста, съ граціями до-революціонныхъ временъ, улыбаясь разговариваетъ съ нарядными же подругами; кругомъ свидѣтели-поѣзжане, въ ихъ числѣ залихватскій гусаръ—которому моделью служилъ самъ Мейсонье;—сбоку, другая пара, торреадоръ въ золотой курткѣ и съ громадными бакенбардами, рядомъ съ хорошенькой невѣстой, *махой*, сидятъ и покорно ждутъ своей очереди вѣнчаться. Тутъ было много такого, что̀ стоило изобразить. Фортуни такъ и сдѣлалъ, картина вышла истинно чудная и талантливая, которая сильно била въ лобъ даже и однимъ очаро-

ваніемъ своей новой ослѣпительной техники. Но на этой картинѣ все дѣло у Фортуни такъ и остановилось. Пошли потомъ все только куколки, превосходно, мастерски написанныя, блестящими, яркими красками, но съ ничтожнымъ и пустымъ содержаніемъ: „Выборъ голой модели“, въ палаццо, „Театральная проба“—въ саду у вельможи, „Модникъ помпадурскихъ временъ, разсматривающій драгоцѣнную вазу“, наконецъ множество восточныхъ композицій: „Заклинатель змѣй“, „Мертвый арабъ, съ ружьемъ въ рукѣ“, и т. д.,—все это только подробности и подробности, написанныя рукою замѣчательнаго виртуоза, мастерски и блестяще, но бездушно и равнодушно въ корню. Точно видишь все только блестки, блестящіе куски разноцвѣтныхъ шелковъ и бархатовъ, ковровъ и сіяющихъ драгоцѣнныхъ камней. Все это великолѣпно и поразительно вначалѣ, но скоро потомъ—скучно и несносно. Торопишься уйти прочь.

Слава Фортуни улетѣла и испарилась точно столько же скоро, какъ налетѣла на Европу и одурманила ее. Но пустымъ и ничтожнымъ, въ сущности, искусствомъ Фортуни заразились въ Европѣ очень многіе, особенно испанцы и итальянцы, и вотъ уже 30 лѣтъ прошло со дня смерти испанскаго великаго мага, волшебника и фокусника, а очарованіе его все еще не можетъ исчезнуть окончательно. Одни изъ послѣдователей Фортуни пишутъ, какъ онъ, маленькія картины, другіе—очень большія, но сущность у всѣхъ одна и та же: блескъ и трескъ красокъ, яркость, пестрота, безчисленныя мелочи, пикантно написанныя, летящія передъ глазами словно разноцвѣтныя и разсыпающіяся ракеты—и въ числѣ картинъ, всего чаще сцены изъ боя быковъ, этой отвратительной, варварской, но все еще держащейся въ Испаніи кровавой средневѣковой мерзости. Виллегасъ—одинъ изъ главныхъ наслѣдниковъ, продолжателей и поддерживателей Фортуніевскаго пустопорожняго, поверхностнаго стиля. Американскій милліонеръ Вандербильдъ заплатилъ 150.000 тысячъ за его большую картину „Смерть матадора“, но все-таки это картина, не имѣющая никакого настоящаго значенія въ искусствѣ. Его товарищи въ этомъ-же дѣлѣ, Рико, Мадрацо, Цамакоисъ, Казанова, Доминго и другіе, элегантно, ловко и шикарно писали испанскихъ музыкантовъ и танцовщицъ, шутовъ и придворныхъ, французскихъ пьерретокъ, опереточныхъ и маскарадныхъ героинь, но не представили ничего особенно важнаго и интереснаго. Все у нихъ—пустословіе и пустозвонство.

Параллельно съ Фортуни, сильно прославленъ былъ въ Испаніи, впродолженіе послѣднихъ 20—30 лѣтъ, живописецъ Прадилла. Изъ всѣхъ испанскихъ художниковъ, писавшихъ историческія картины, онъ былъ самый замѣчательный, по простотѣ, мужественности и правдѣ выраженія, и по красотѣ формъ, колорита и расположенія

своихъ картинъ. Его сюжеты были сильно драматическіе, историческіе, испанскіе. Главныя двѣ явились въ его молодыхъ и среднихъ годахъ: первая—„Іоанна безумная“, перевозящая, въ сопровожденіи всего своего двора, тѣло своего мужа, короля Филиппа Красиваго“, получила большую золотую медаль на парижской всемірной выставкѣ 1878 года; вторая, „Сдача Гранады маврами“, получила такую-же большую медаль на мюнхенской большой выставкѣ 1883 года. Но Прадилла не удержался прочно и долго на той высокой ступени, на которую всталъ-было вначалѣ: уже и вторая картина его, хотя была интересна противоположеніемъ красоты, оригинальности и роскоши толпы древнихъ арабовъ, съ Боабдилемъ во главѣ,—и пышнаго европейскаго, испанскаго двора Фердинанда и Изабеллы,—все-таки была уже гораздо обыкновеннѣе и слабѣе первой, „Іоанны Безумной“; въ послѣдстіи-же, Прадилла не сдѣлалъ болѣе ничего особенно примѣчательнаго, и писалъ только размашистыя, довольно ординарныя, легкія миѳологическія картины, съ музами, нимфами, геніями, амурами, на стѣнахъ и плафонахъ нынѣшнихъ испанскихъ дворцовъ (дворецъ Мурга въ Мадридѣ), и мало удачныя бытовыя картины изъ жизни современнаго испанскаго средняго сословія.

Другіе испанскіе историческіе живописцы никогда не достигали степени даже и Прадиллы. Картины, большею частью огромныя, и часто энергично и колоритно писанныя, наполнены у нихъ ужасами, жестокостями, казнями, насиліями, отрубленными головами, привидѣніями, мертвецами, но никогда не производили, ни на одной европейской выставкѣ, хотя сколько-нибудь значительнаго впечатлѣнія. Бенліуре, со своимъ дико-фантастическимъ ночнымъ „Видѣніемъ въ Колизеѣ“, Карбонеро, со своимъ „Обращеніемъ въ монахи герцога Гандія“, увидавшаго изъѣденный трупъ королевы Изабеллы въ раскрытомъ по его приказанію гробу ея, Рамирецъ, съ его „Казнью Донъ-Альваро де Луна“ (котораго голова катится по ступенямъ внизъ), Казанова съ его „Омовеніемъ ногъ странниковъ королемъ Фердинандомъ Святымъ“, Казадосъ съ его „Колоколами въ Гуэскѣ“ (15 головъ казненныхъ королемъ Рамиромъ II аррагонскихъ вельможъ, распростертыхъ на землѣ), и многіе другіе, уже и теперь мало кому извѣстны, и конечно, никогда не выдвинутся выше.

47.

Не взирая на всѣ великіе политическіе перевороты, происшедшіе въ Италіи около середины XIX столѣтія, уничтоженіе чужеземнаго владычества австрійцевъ, сверженіе свѣтской власти папы, объединеніе всей страны въ одно единое государство и созданіе итальянскаго національнаго королевства,— искусство все-таки ни-

чуть не двинулось впередъ, и до сихъ поръ, въ теченіе полу-вѣка, не произвело такихъ созданій, какихъ должно было-бы ожидать отъ страны свободной, чудесно надѣленной отъ природы, даровитой издревле и давшей міру столькихъ великихъ созданій во всѣхъ родахъ искусства. Въ художествѣ, Италія все еще какъ будто продолжаетъ почивать крѣпкимъ сномъ. Ничто сильное, могучее, правдивое, жизненное не наполняетъ чувство, фантазію и мысль ея художниковъ, и они удовольствуются самыми мелкими, пустыми, ничтожными задачами, гдѣ бы только имъ можно было проявить свою ловкость, понаторѣлость, шикарную колоритность и внѣшнюю элегантность письма,—все качества, такъ легко дающіяся въ наше время даже самымъ посредственнымъ живописцамъ. Во многихъ отношеніяхъ, великая масса новѣйшихъ итальянскихъ живописцевъ всего скорѣе представляется фабрикой художественныхъ дѣлъ, гдѣ каждый жадно промышляетъ, хлопочетъ только о томъ, чтобы какъ-нибудь понравиться покупателю изъ европейскихъ и американскихъ толстосумовъ, словно банальными оперными аріями, притворно-драматической декламаціей и красочными руладами. Живописцевъ въ новой Италіи—сотни, и всѣ научились въ художественныхъ школахъ Рима, Неаполя, Милана и Флоренціи, а еще болѣе у новыхъ французовъ и у блестящаго Фортуни (бога для большинства межъ ними) новому и довольно блестящему мастерству. Ихъ сцены изъ народной итальянской современной жизни—только что смазливы, ихъ „жанры“ изъ XVII и XVIII вѣковъ—собраніе костюмовъ, латъ, перьевъ, шлемовъ, богатыхъ шелковыхъ юбокъ, париковъ, шикарныхъ чулокъ и бархатныхъ кафтановъ, ихъ „историческія картины“ пустѣйшія декораціи, лишенныя всякой искренности и серьезности. Лучшій, замѣчательнѣйшій между всѣми ними, неаполитанецъ Морелли, вышедшій изъ среды народа и ни въ какой школѣ не учившійся. Его религіозныя и историческія картины, молодого его времени, ровно ничего не стòятъ: „Мадонна“, съ цѣлымъ легіономъ серафимовъ около спящаго Младенца-Христа, „Вознесеніе“, „Распятіе“, „Саулъ и Давидъ“ и др., все это странная какая-то фантастика, или, иной разъ, отзвуки Делакруà,—но все-таки онъ замѣчательный колористъ. Лучшая его вещь—„Искушеніе св. Антонія“, ничтожна по замыслу и формамъ (молодой, изящный по-итальянски отшельникъ, въ бѣломъ покрывалѣ, сидитъ въ пещерѣ, поджавши ноги, и закинувъ немного голову, смотритъ, какъ ползутъ отовсюду голыя—итальянскія—женскія фигуры, со стѣнъ, изъ-подъ цыновки на полу), но эта картинка-виньетка все-таки очень красива и оригинальна въ краскахъ. Его ученикъ, Микетти, неаполитанецъ, прославился также лишь своими красивыми, веселыми и живыми красками. Его „Церковная процессія въ Кіетти“ (1877), изображающая нарядную итальянскую

толпу народа, сходящаго по ступенькамъ внизъ отъ церкви на горѣ—очень изящна по цвѣтистому колориту.

Сегантини — замѣчательнѣйшій итальянскій пейзажистъ новаго времени. Онъ произошелъ, какъ и Морелли и Микетти, изъ простого народа, долго былъ простымъ свинымъ пастухомъ, потомъ поселился на границахъ Италіи и Швейцаріи, въ горахъ, на вышинѣ 1000 метровъ (около 300 сажень) надъ уровнемъ моря, и тамъ написалъ множество прекрасныхъ пейзажей, суровыхъ, грандіозныхъ и изящныхъ, иногда немного грубыхъ по фактурѣ, но сильныхъ, смѣлыхъ, важныхъ, увлекательныхъ по впечатлѣнію. У него ничего нѣтъ общаго съ итальянцами-промышленниками.

48.

Три сѣверныя народности, датская, шведская и норвежская лишь довольно поздно, съ середины XIX столѣтія, приняли участіе въ современномъ новѣйшемъ европейскомъ художественномъ движеніи. Онѣ, правда, даже и съ тѣхъ поръ не сказали ни единаго великаго, могучаго слова въ дѣлѣ искусства, такого, которое даетъ людской массѣ новое направленіе, которое устремляетъ ее на новые пути, но все-таки присоединеніе нѣсколькихъ народностей, полныхъ таланта, молодой жизни, здоровой бодрости и жажды правды,—къ общему просвѣтительному, свѣтлому дѣлу—есть событіе крупное, важное и радостное.

Судьбы каждой изъ этихъ трехъ народностей по части искусства были въ корнѣ—одинаковы, въ подробностяхъ—разны.

Датскіе живописцы, какъ всѣ сѣверные вообще художники, постоянно выказывали коренную наклонность къ реализму и національности, и малую къ идеализму и космополитизму. Только одни скульпторы, съ Торвальдсеномъ во главѣ, съ его предшественниками и послѣдователями, слѣпо вѣровавшіе въ античность и вѣрноподданнически служившіе ей, составляли исключеніе. Когда никто датскимъ живописцамъ не мѣшалъ, и ничто не препятствовало ихъ естественнымъ вкусамъ, они всегда искали въ искусствѣ выраженія своей особенной національности, своей сѣверной природы и породы, своей домашней народной жизни, и только тогда брались за идеальные, академическіе и классическіе сюжеты, когда внѣшнія вліянія, и школьные предразсудки ихъ къ тому вынуждали. Такъ и Зонне, въ 30-хъ годахъ, и Марштрандъ, въ 40-хъ и 50-хъ годахъ, писали все бытовыя датскія картинки. Но талантливый Марштрандъ, одинъ изъ лучшихъ датскихъ художниковъ, долго писалъ очень милыя, замѣчательно жизненныя картинки изъ жизни датскаго средняго и низшаго сословія, каковы наприм.: „Молодая родильница“ (1845),

„Праздничный день у сильянскаго озера“ (1853), „Брачное предложеніе“ (1857), рисовалъ прекрасныя иллюстраціи къ комедіямъ знаменитаго датскаго писателя Гольберга, но, поѣхавъ въ Италію, утратилъ въ Римѣ и Венеціи свою самостоятельность и физіономію (подобно тому, какъ это раньше его случилось съ англичаниномъ Уильки), и сталъ писать довольно колоритныхъ, но пустыхъ и банальныхъ „итальянокъ“ и „итальянцевъ“, „охотниковъ“, „ребятишекъ съ котятами“, а потомъ еще и того хуже, такія плохія идеалистическія картины, какъ его „Христосъ съ учениками въ Эммаусѣ“ (1856) и „Заповѣдь Христова“ (1869). И онъ былъ въ этомъ не одинъ. По счастью, онъ все-таки написалъ тутъ нѣсколько хорошихъ портретовъ.

Чувство національности такъ глубоко залегло въ душу датскаго народа, что уже въ 1844 году ихъ художественный писатель и критикъ Гёйенъ читалъ лекцію въ Копенгагенѣ на тему: „Объ условіяхъ для развитія скандинавскаго національнаго искусства“. Эта лекція была пламеннымъ призывомъ къ оставленію въ сторонѣ всего чужого въ искусствѣ, и обращенію къ своему національному. Гёйенъ старался втолковать скандинавамъ, что только этимъ путемъ можно ожидать нарожденія истиннаго, великаго искусства. Его проповѣдь не была гласомъ вопіющаго въ пустынѣ. Ее услышали, ея послушались, и новые датскіе тогда художники, вмѣсто того, чтобы продолжать волочиться по пути римскихъ и мюнхенскихъ художественныхъ начетчиковъ, и писать римскіе и нѣмецкіе пейзажи и сцены, пошли смотрѣть вокругъ себя, все что̀ есть хорошаго и интереснаго въ датской природѣ, въ датскихъ людяхъ, въ датской жизни и стали писать картины въ новомъ складѣ.

Война съ Германіей и внутреннее соціальное движеніе 1848 года сильно способствовали укрѣпленію новыхъ художественныхъ датскихъ стремленій. Явилось въ 50-хъ годахъ нѣсколько живописцевъ разомъ, которые посвятили свой талантъ ихъ осуществленію. Вермеренъ написалъ цѣлый рядъ сценъ изъ жизни простонародья: „Крестьянская изба съ черепичной кровлей снаружи“, „Посѣщеніе больной“, „Отдыхающій старикъ-разнощикъ“, „Нищенки, получающія хлѣбъ отъ крестьянки“, „Старуха крестьянка“, чистящая бобы, а дѣвочка подлѣ нея, на полу избы, читаетъ книжку, „Солдатъ оттачивающій саблю“—и, всего характернѣе и оригинальнѣе—„Овечій пастухъ“, босоногій, съ печальной миной и отвислымъ подбородкомъ, вяжущій стоя чулокъ.—Дальсгардъ, родомъ крестьянинъ, написалъ множество тонкихъ и изящныхъ сценъ изъ того же крестьянскаго быта: „Мастерская деревенскаго плотника“, „Молодая крестьянка идущая въ церковь“, „Странствующій Мормонъ, учащій датскихъ крестьянскихъ дѣтей читать“, „Дѣти у избы“, „Молодая, статная крестьянская

дѣвушка нетерпѣливо кого-то ждущая на порогѣ избы и глядящая вдаль", „Старикъ рыбакъ балагурящій съ крестьянскими дѣвушками".—Экснеръ также написалъ много картинъ, мало вѣрныхъ по вялому изображенію живого тѣла, и очень колоритныхъ по костюмамъ, но интересныхъ по прекрасному изображенію датскихъ деревенскихъ сценъ: „Гаданье крестьянскихъ дѣтей на картахъ", „Дѣвочки дающія понюхать цвѣты старику", „Музыканты на деревенской свадьбѣ", „Рыбачьи жены распиваютъ кофей", „Запечатыванье письма въ избѣ", граціознѣйшая картинка: „Выздоравливающая крестьянская дѣвочка", и около нея, мать, бабушка и сестрёнка въ избѣ, и т. д.

Пейзажисты, современники этихъ народниковъ, писали свои датскіе пейзажи въ томъ же духѣ искренности и правды. Между ними особенно замѣчательны были: Румпъ, живописатель свѣтлыхъ весеннихъ дней въ полѣ и въ рощѣ, Кигнъ талантливо писавшій большія задумчивыя поля и широкія пространства съ далекими горизонтами; Сковгардъ (родившійся крестьяниномъ) съ истиннымъ упоеніемъ и талантомъ писавшій датскіе лѣса и рощи, рѣки и ихъ берега, пригородки, дороги, каналы; живописцы моря: Зёренсенъ, Мельби, Ларсенъ, и превосходные живописцы животныхъ Лундби и Дамасъ, оба убитые на народной войнѣ 1848 года.

Со времени всемірной парижской выставки 1867 года и до всемірной парижской же выставки 1878 года водворяется сильное вліяніе, на датскихъ живописцевъ, со стороны особенно любимыхъ и славившихся тогда французскихъ художниковъ Миллэ, Бастьенъ-Лепажа, Боннà и др. Въ этотъ періодъ времени, всѣ лучше датскіе художники ѣдутъ въ Парижъ, и учатся тамъ въ мастерскихъ у знаменитостей. Они черезъ то много выиграли и въ рисункѣ, и въ колоритѣ. Особенно между ними замѣчателенъ Хельквистъ, превосходный реалистъ, съ комическимъ оттѣнкомъ. Очень юмористичны, но вмѣстѣ и правдивы его картины и картинки: „Робкій женихъ", затрудняющійся на диванѣ, со шляпой въ рукахъ и съ опущенными глазами, передъ молодой женщиной, которая что-то вяжетъ, а сама на него лукаво поглядываетъ, „Лекція для дамъ" (одна изъ нихъ смѣется, другая зѣваетъ, третья смотритъ влюбленными глазами на лектора),—въ пандамъ къ этой картинкѣ „Засѣданіе думы", гдѣ одинъ членъ говоритъ, другой записываетъ, третій зѣваетъ, еще одинъ уже и совсѣмъ спитъ; наконецъ „Депутація" изъ семи фрачниковъ въ бѣлыхъ галстукахъ и почтительныхъ позахъ: они ждутъ выхода какого-то туза изъ парадной двери, съ такою же преданностью, съ какою у Кнауса бѣдный проситель, мѣщанинъ или ремесленникъ, ждетъ въ гостиной своего патрона, умильно произнося: „Я могу и подождать!"

Въ теченіе второго полустолѣтія XIX вѣка самымъ талантливымъ датскимъ живописцемъ былъ Крёйеръ, соединявшій прекрасный, здоровый талантъ, страстную любовь ко всему датскому національному, искренній реализмъ, съ изящнымъ чувствомъ колорита. Онъ учился въ Парижѣ у Бонна, потомъ путешествовалъ, былъ въ Италіи и Испаніи, и это ничуть его не испортило, потому что онъ продолжалъ доучиваться самъ собою. Сначала онъ написалъ, еще за границей, „Приготовленіе сардинокъ въ Бретани", „Испанскую цвѣточницу въ Гранадѣ" (1878) и итальянскаго „Шляпника" (1881), доставившаго ему 1-ю золотую медаль на парижской годичной выставкѣ. Воротясь въ Данію, онъ ревностно принялся снова за датскіе сюжеты, и написалъ на нихъ множество замѣчательныхъ, по правдѣ людей, сцены, освѣщенія и колорита, картинъ. Важнѣйшія: „Берегъ Скагена" (рыбаки вытягиваютъ сѣти изъ воды (1881), „Отправленіе рыбаковъ на ночной ловъ" (1881), „Завтракъ датскихъ художниковъ въ Скагенѣ" (1881), „Вечеръ въ Карлсбадѣ" (художники и ученые, 1887), „Квартетъ", „Музыкальный вечеръ" (1888) и др. Но едва ли не самое важное и великолѣпное произведеніе—это „Датскій комитетъ парижской всемірной выставки 1887 года": французскіе и датскіе художники, на засѣданіи въ Христіаніи; за столомъ, интересно и правдиво расположенные группами и необыкновенно эффектно освѣщенные вечернимъ свѣтомъ съ улицы и лампами, сидятъ художественные французскіе и датскіе знаменитости: Пастеръ, Гарньэ, Дюбуа, Антоненъ Пру, Пювисъ де-Шаванъ, Фалгьеръ, Шаплевъ, Барріасъ, Жеромъ, Бонна, Казенъ, Ролль, Бенаръ, Жервексъ, Мерсьэ, Шапю, Каролюсъ Дюранъ, Делапланшъ и др.

Изъ числа современниковъ Крёйера, Михаилъ Анхеръ также писалъ, съ извѣстнымъ успѣхомъ, многія сцены изъ жизни датскихъ рыбаковъ. На однихъ изображено, какъ одни рыбаки вытягиваютъ лодку на берегъ; на другихъ, какъ другіе высматриваютъ съ берега товарищей вдали, въ бурную погоду; какъ еще иные лежатъ на берегу и толкуютъ другъ съ дружкой; еще другіе, какъ ихъ дѣти учатся въ школѣ у суроваго учителя и т. д. Торольфъ Педерзенъ любилъ изображать, и талантливо изображалъ, мрачное, суровое море, пустынное, безъ кораблей, безъ людей, безъ единаго живого существа. Изъ числа новѣйшихъ живописцевъ, выдвигаются: братья Іоахимъ и Нильсъ Сковгардъ, Іогансенъ—элегантный живописецъ мирныхъ и изящныхъ, но мало содержательныхъ сценъ изъ жизни средняго сословія, а равно и мягкихъ, пріятныхъ, хорошо освѣщенныхъ датскихъ мѣстностей, Гаральдъ Слотъ-Мёллеръ, принадлежащій къ одной съ Іогансеномъ категоріи, обратилъ на себя вниманіе колоритной картиной: „Въ пріемной у доктора" и портретомъ своей жены.

Въ иллюстраціяхъ датскихъ народныхъ пѣсенъ и легендъ не мало оригинальнаго таланта проявили Нильсъ, Сковгардъ, Агнеса Слотъ Меллеръ и Фрелихъ—послѣдній давно уже извѣстенъ въ Европѣ. Его характерныя иллюстраціи въ народномъ духѣ, конечно, одна изъ лучшихъ заслугъ датскаго искусства.

По пути новѣйшаго французскаго мистицизма и символизма послѣдовалъ, повидимому, всего только одинъ молодой художникъ: Виллумсенъ.

Швеція производила на свѣтъ живописцевъ гораздо ранѣе XIX вѣка. Уже въ теченіе XVIII столѣтія шведскіе художники были съ почетомъ извѣстны въ Пруссіи, Баваріи, Франціи, Италіи, и не мало работали, какъ граверы и живописцы, при дворахъ монарховъ этихъ странъ, въ Берлинѣ, Мюнхенѣ, Байрейтѣ и Парижѣ. Но у нихъ не было никакой личной физіономіи и самостоятельности, и они никоимъ образомъ не являлись представителями искусства своей страны. Даже на самую страну свою они смотрѣли съ недовѣріемъ, чуть не съ презрѣніемъ, со стороны художества. И поэты, и разнообразные писатели думали, что искусству въ Швеціи не житье. Знаменитый ихъ скульпторъ Сергель, талантливый предтеча Кановы и Торвальдсена, говорилъ въ началѣ XIX вѣка: «На сѣверѣ, душа мерзнетъ точно также, какъ носъ. Я 33 года потерялъ понапрасну въ Швеціи, они меня въ конецъ погубили». «Искусство—растеніе южное, рости процвѣтать ему возможно никакъ не въ Швеціи, а въ странахъ по-южнѣе и побогаче природой», писалъ шведскій, очень замѣчательный какъ архитекторъ, акварелистъ и рисовальщикъ художникъ Схоландеръ даже въ 40-хъ годахъ XIX вѣка. Чувствуя себя въ такомъ отчаянномъ положеніи, шведскіе художники не находили себѣ другаго исхода, какъ подражать художникамъ Италіи и Франціи, и въ эти страны они ѣздили, съ раболѣпнымъ почтеніемъ, тамъ долго проживали и обезличивались. Въ этомъ прошелъ у нихъ весь XVIII вѣкъ. Продолжали они такое дѣло довольно долго даже и въ XIX вѣкѣ и значительнѣйшій шведскій живописецъ начала этого вѣка, Бреда, со страстью подражалъ, въ своихъ прекрасныхъ портретахъ, уже не только южнымъ, но и сѣвернымъ знаменитымъ художникамъ,—именно англичанамъ, Рейнольдсу и Гейнсборо. Всѣ художественныя настроенія и моды Европы всегда отражались въ то время и въ Швеціи, и ея художники, по мѣрѣ силъ и возможности продѣлали у себя сначала «классическій», а потомъ „романтическій періодъ“ европейскаго искусства первой половины XIX вѣка. Подобно тому, какъ очень прославленный у шведовъ скульпторъ Фогельбергъ, хотя и лѣпилъ шведскихъ боговъ,

Торовъ и Одиновъ, но прилежно повторялъ весь лже-классическій стиль и манеру Кановы и Торвальдсена. Всѣ картины воспроизводили сюжеты классическіе, миѳологическіе, библейскіе, ни о чемъ національномъ не было въ нихъ и помина. Шведскую жизнь и нравы, шведскія личности того времени можно встрѣтить въ изображеніяхъ лишь портретовъ и иллюстраціяхъ, всего болѣе въ каррикатурахъ, особенно Хіальмара Мёрнера (конецъ 20-хъ годовъ), но, конечно, это былъ источникъ еще только мутный по своей шаржи и умышленнымъ преувеличеніямъ. Рѣдкія и слабыя попытки изоображать настоящую современную шведскую жизнь (впрочемъ еще только городскую, стокгольмскую), какія мы видимъ въ картинахъ Лауреуса: „Балъ въ гостинницѣ" (1814), считались чѣмъ-то маловажнымъ, недостойнымъ истиннаго искусства.

Около середины XIX столѣтія художественныя понятія и стремленія стали у шведскихъ художниковъ сильно измѣняться, природу своей страны они начали теперь и понимать и любить, въ совершенную противуположность прежнему времени. Одинъ изъ лучшихъ художниковъ ихъ, Лундгренъ, даромъ что побывалъ въ Италіи и Испаніи, въ Индіи и Египтѣ, прожилъ даже довольно долго во Франціи, и вездѣ тамъ изучалъ съ страстью дивныя картины природы, народные типы и жизнь, и воспроизводилъ ихъ въ талантливыхъ рисункахъ и акварeляхъ, но все-таки писалъ потомъ, воротившись въ свое отечество: „Наша страна не живописна и, сравнительно говоря, она довольно безцвѣтна, сѣра, бѣла и зелена, но, владѣя нѣкоторою талантливостью, можно, кажется, даже и съ такими элементами создавать истинныя и эффектныя картины. Зима въ особенности благопріятна для акварелей, и отличному художнику открывается здѣсь великое поприще. Въ этомъ снѣговомъ и ледяномъ богатствѣ, въ этомъ печальномъ одиночествѣ присутствуетъ совершенно своеобразная поэзія"... То, что Лундгренъ говорилъ здѣсь только о зимѣ, снѣгѣ, льдѣ, и воспроизведеніи ихъ водяными красками, то новые шведскіе художники стали находить и въ веснѣ и лѣтѣ Швеціи, и всей ея растительности, во всемъ ея хвойномъ царствѣ, въ ея озерахъ, рѣкахъ, потокахъ и водопадахъ, а вмѣстѣ и ея народныхъ типахъ и обликахъ, сценахъ и людяхъ, въ ея жизни, костюмахъ, всей жизненной обстановкѣ, полюбили ее всю, и съ искреннею страстью принялись изображать всю эту новую массу своихъ впечатлѣній, открытій и наслажденій.

Вначалѣ, шведскіе художники еще держались, съ какою-то робостью и преданностью, за иностранныхъ учителей стараго и новаго времени. По части старыхъ, они учились, въ шведской своей академіи художествъ, у старыхъ голландцевъ, и, безъ сомнѣнія, эта школа прежнихъ великихъ художниковъ была ихъ великой по-

собницей и наставницей. Но потомъ имъ захотѣлось узнать и новое искусство Европы, которое въ послѣднее время сдѣлало столько завоеваній, достигло такихъ новыхъ своеобразныхъ успѣховъ. Въ 30-хъ и 40-хъ годахъ гремѣла на всю Европу дюссельдорфская новая школа живописи, въ Мюнхенѣ славилась тоже своя школа, въ Парижѣ— тоже. Шведскіе художники поѣхали во всѣ эти три обаятельные для нихъ издали мѣста. Шведскіе художники имѣли мало наклонности къ созданіямъ живописи такъ-называемой „исторической" и „высокаго стиля". Во всѣхъ пробахъ этого рода, въ томъ числѣ на сюжеты скандинавской миѳологіи, они никогда не проявили ничего замѣчательнаго, и постоянно являлись только безцвѣтными копистами и вовсе не даровитыми подражателями. Едва ли не лучшая и замѣчательнѣйшая „историческая" картина шведской школы, это „Похороны Карла XII", Цедерштрема, имѣвшая огромный успѣхъ на парижской всемірной выставкѣ 1878 года; но она представляетъ совершенно французскій шикъ и характеръ, и слишкомъ мало передаетъ типы и характеры XVIII вѣка. Всѣ симпатіи ихъ были на сторонѣ живописи „бытовой", живописи, представляющей сцены изъ жизни народной, крестьянской и вообще жизни „низшихъ" классовъ. Но именно подобному роду изображеній посвящали себя почти всего болѣе, въ эпоху 40-хъ и 50-хъ годовъ, художники школъ нѣмецкихъ и французской. Поэтому къ нимъ, и ихъ главнымъ центрамъ поспѣшно и обратились шведы. Они тамъ прилежно смотрѣли и ревностно учились, но также производили впечатлѣніе оригинальностью новаго сѣвернаго матеріала, никому невѣдомого до тѣхъ поръ и вносимаго въ искусство какъ новыя драгоцѣнности. Новое впечатлѣніе это, въ соединеніи съ молодою свѣжею талантливостью шведскихъ художниковъ, было такъ сильно, что многія картины съ шведскими народными сюжетами были пріобрѣтены и поставлены въ парижской художественной галлереѣ. Таковы были, напримѣръ, прекрасная картина Гёккерта „Богослуженіе въ часовнѣ въ Лапландіи", получившая большую золотую медаль на всемірной парижской выставкѣ 1855 года. Двадцать лѣтъ спустя, подобной же необычной во Франціи чести удостоились картины и другихъ шведовъ: цѣлыхъ три произведенія Сальмсона были въ 80-хъ годахъ куплены и поставлены въ Люксембургскомъ музеѣ, въ Парижѣ. Послѣ этой картины, Гёккертъ, и въ Парижѣ, и воротясь домой, въ Швеціи, написалъ много другихъ еще подобныхъ. Таковы: „Внутренность лапландской избы", „Свадебная поѣздка въ Лапландіи", „Разныя сцены изъ Далекарліи", „Шведская крестьянская дѣвочка у очага", и т. д. Многіе другіе шведскіе художники шли одновременно съ нимъ по тому-же національному пути. Одни изъ нихъ обратились прямо къ коренному источнику всей народной живописи въ Европѣ—

старымъ нидерландцамъ, и даже проживали по многу лѣтъ въ Голландіи, изучая старинную ея школу, для примѣненія ея духа и пріемовъ къ изображенію народной жизни современной намъ Швеціи: таковъ, напримѣръ, Линдгольмъ, результатомъ, дѣятельности котораго явилось множество милыхъ шведскихъ картинокъ, каковы: «День рожденья бабушки», „Мальчики и дѣвочки, разбирающіе по складамъ печатную книжку", „Мужики играющіе въ карты", и многія другія— талантливѣйшая между всѣми этими „Дѣвочка въ избѣ, съ рукъ которой мать ея разматываетъ мотокъ шерсти" (1851); другіе-же проводили много лѣтъ жизни въ Парижѣ и Дюссельдорфѣ, исполняли картины съ сюжетами сначала то французской, то нѣмецкой крестьянской жизни, но потомъ переходили постепенно и къ картинамъ съ сюжетами прямо шведскими. Таковы были картины: Дункера, „Труппа изъ цирка" (1857), „Странствующій слѣпой музыкантъ съ дочерью въ комедіи", „Контора закладчика", „Публика въ пріемныхъ залахъ II-го и III-го класса желѣзной дороги" и т. д.; Фагерлина (картины на сюжеты французскіе, голландскіе и шведскіе: „Молоденькій рыбачокъ, курящій трубку"; „Мальчикъ, чинящій свои штанишки"; „Ревность", „Возвратившійся къ себѣ на родину, въ избу, къ матери, шведскій крестьянскій юноша 1885 г." и т. д.); Іернберга, Норденберга („Дѣти въ пастушьемъ шалашѣ на горѣ", „Первая поѣздка новорожденнаго, на крестины", „Послѣдняя поѣздка старика, на кладбище", „Уплата десятины"), Цолля, Эскильсона, Коскуля, Рудбека и др.

Это ученье у чужихъ принесло, конечно, много пользы шведскимъ художникамъ, со стороны техники, въ томъ числѣ и колорита,— ширины и разнообразія взгляда, но также отразилось отчасти и во вредъ имъ. Въ обществѣ иностранныхъ людей они иногда платились, къ сожалѣнію, своею индивидуазностью и самобытностью. Многія ихъ картины носили характеръ, то дюссельдорфскій, то мюнхенскій, то парижскій, такъ что иногда даже отъ иныхъ тамошнихъ картинъ трудно отличаются; притомъ же, нерѣдко, желая нравиться иноземцамъ и плѣнить ихъ новостью, они останавливались на внѣшности далекой и малоизвѣстной народности своей, и давали изображеніе живописныхъ ея костюмовъ, бѣдныхъ избъ, картинной обстановки, и мало заботились о лицѣ, физіономіи и выраженіи. Нерѣдко чувствовалась у нихъ наемная нѣмецкая или французская модель, но только въ шведскомъ платьѣ и уборѣ. Поэтому, художественныя „шведскія колоніи" въ Дюссельдорфѣ, Мюнхенѣ и Парижѣ, очень многолюдныя съ 40-хъ до 80-хъ годовъ, постепенно стали менѣе наполняться, за то стало рости число шведовъ, работающихъ постоянно дома, на родинѣ, конечно совершающихъ художественныя поѣздки по Европѣ, но тамъ не засиживающихся и свято оберегающихъ свою независимость и художественную физіономію. Отмѣтимъ

при этомъ, что влiянiю твердаго, рѣшительнаго реалиста, Дальштрема, шведское искусство всего болѣе обязано тѣмъ, что въ концѣ 50-хъ годовъ мужественно распрощалось съ „героическимъ", „высокимъ" искусствомъ, къ которому мало имѣло способности, и съ тѣмъ большимъ рвенiемъ отдалось искреннему, правдивому изображенiю одной только нацiональной жизни.

Первымъ въ этомъ дѣлѣ явился Нильсъ Андерсонъ. Онъ былъ родомъ изъ крестьянской семьи, какъ и многiе другiе замѣчательные шведскiе художники, въ Дюссельдорфъ и Парижъ не ѣздилъ, и сохранилъ на всю жизнь потребность изображать во всей суровой простотѣ и правдѣ шведскiй пейзажъ, шведскаго крестьянина и его неприглядную, тяжкую жизнь и сцены. Товарищемъ-нацiоналистомъ Андерсона былъ Бранделiусъ, который тоже ни въ Парижъ, ни въ Дюссельдорфъ, ни въ Мюнхенъ не ѣздилъ и тамъ не учился, но создалъ много талантливыхъ и истинно нацiональныхъ картинокъ, каковы: „Первый урокъ верховой ѣзды", „Молодая дѣвушка у пасущихся въ полѣ лошадей", „Перекладка лошадей на почтовой станцiи", „Мужики на конькахъ", „Снимание плодовъ осенью".

Шведская ландшафтная живопись въ эти же годы стала освобождаться отъ дюссельдорфскихъ и швейцарскихъ влiянiй, и уже помимо Ахенбаховъ и Каламовъ начинаетъ творить самостоятельно виды шведской природы съ ея лѣсами, озерами и гранитными скалами, грозами и бурями. Маркъ Ларсонъ и Эдвардъ Бергъ, Вальбергъ и Нордгренъ, представили на своихъ даровитыхъ пейзажахъ цѣлую массу разнообразныхъ и оригинальныхъ шведскихъ мѣстностей.

Послѣднiя 20 лѣтъ XIX-го столѣтiя отмѣчены появленiемъ цѣлаго рода значительныхъ шведскихъ художниковъ съ сильно и широко развитымъ талантомъ, оригинальнымъ и нацiональнымъ обликомъ.

Шведскiе художники сильно усовершенствовались въ техникѣ и производствѣ своего дѣла, повысились значительно и во владѣнiи изящнымъ, блестящимъ, правдивымъ колоритомъ и могли теперь приняться за свое настоящее дѣло. Шведская школа образовалась и стала прочными ногами.

Въ 1886 г. организовался въ Стокгольмѣ „Союзъ художниковъ" (Künstlerbund), въ 1890 г. „Собранiе шведскихъ художниковъ" Verein schwedischer Künstler), еще позже общества „Свободныхъ" (Die Freien), „Сконское общество" (Schonen-gesellschaft), и хотя общества эти враждовали другъ съ другомъ, но все-таки двигали общее дѣло впередъ. У однихъ на первомъ планѣ былъ вопросъ о „стилѣ" и „стильности", которыхъ непремѣнно надо достигнуть, по примѣру такихъ-то и такихъ-то прогрессивныхъ странъ Европы; другiе хлопотали болѣе всего о „колоритѣ" и „красотѣ колоритныхъ пятенъ", о plein-air'ѣ, о взаимодѣйствiи красокъ въ картинѣ (les valeurs);

третьи особенно мечтали о „новомъ романтизмѣ“, о принцессахъ и рыцаряхъ, о средневѣковомъ символизмѣ и аллегоріи, еще иные работали внѣ всякихъ обществъ, отдѣльно и единично, сами по себѣ— и сюда принадлежали всѣ наиболѣе талантливые и оригинальные художники, прочно утвердившіе репутацію, самостоятельность и значительность новой шведской художественной школы.

Шведовъ не разъ упрекали, въ послѣднее время, въ томъ, что ихъ искусство слишкомъ много позаимствовало отъ французскаго, и не можетъ отъ него отдѣлаться, хотя и работаетъ на типы народные и національные (главный обвинитель во всемъ этомъ—Мутеръ); упрекали въ томъ, что оно слишкомъ кокетливо, элегантно, мило и жантильно въ изображеніяхъ какъ природы, такъ и жизни и людей, что оно не беретъ нотъ серьезныхъ, суровыхъ и мужественныхъ, подобно датскому, слишкомъ ищетъ нравиться, и, такъ сказать, слишкомъ цвѣточно и гирляндно. Со всѣмъ этимъ наврядъ-ли можно согласиться. Шведское искусство ничуть не менѣе серьезно, иногда даже сурово и мрачно, чѣмъ нѣмецкое, французское и голландское, и является съ искренностью, къ какой только способны отдѣльные художники, смотря по разницѣ своей индивидуальности и особенности своего темперамента. Правда, было одно время, когда шведскіе художники, отшатнувшись отъ Дюссельдорфа и его исключительныхъ принциповъ, какъ будто стало сторониться отъ изображеній бытовыхъ, неглижировать ихъ и всего болѣе заниматься пейзажами и портретами. И дѣйствительно, прекрасны были заслуги Нордштрема, Крейгера, двухъ Берговъ, (отца—Эдварда и сына—Рихарда), принца Евгенія, Янсона, Розенберга, Фіестадта; въ дѣлѣ пейзажа. Они изобразили всѣ самыя изящныя значительныя и оригинальныя стороны шведской природы, въ тишь и въ бурю, въ мрачныхъ лѣсахъ и солнечныхъ прогалинахъ, съ ихъ насупленными скалами и улыбающимися лужайками, днемъ, ночью и утромъ, со снѣгами и льдами; множество превосходныхъ портретовъ также дѣлаютъ великую честь шведской кисти (въ числѣ многихъ другихъ произведеній этого рода, можно указать, на двѣ замѣчательныя картины, содержащія портреты цѣлой массы современныхъ талантливыхъ художниковъ шведскихъ художниковъ. Въ одной картинѣ „Художественный завтракъ въ Парижѣ, въ трактирѣ Ледуайенъ“,—Биргера, 1885 г.,—здѣсь изображены: Сальмсонъ, Вальбергъ, Гагборгъ, самъ Биргеръ, Гасельбергъ, Тегерштремъ, Ларсонъ, Іозефсонъ, Паула, финляндцы Эдельфельтъ и Вальгренъ; въ другой картинѣ: „Предсѣдатель художественнаго союза Künstlerbund, Рихарда Берга, 1903 г., изображены: Эриксонъ, Іансонъ, Крейгеръ, Нордштремъ, Тегерштремъ, Бергъ). Но, не смотря на все достоинство шведскихъ пейзажистовъ и портретистовъ, прекрасны и самостоятельны и картины изъ бытовой шведской жизни.

Аксель Боргъ писалъ сцены изъ среды крестьянскихъ избъ, сцены на рынкѣ и на улицѣ, Тиренъ—лапландскія сцены; но характернѣе и сильнѣе всѣхъ товарищей писалъ сцены изъ крестьянской жизни Оскаръ Біоркъ („Выстрѣлъ въ морѣ, при опасности"—Nothschuss); Валландеръ мастерскою, мужественною кистью и карандашемъ изображалъ нищихъ и дровосѣковъ; Гагборгъ, Стенбергъ и Энгстремъ писали характерные деревенскіе типы, сцены, иногда въ изящныхъ и оригинальныхъ цвѣтистыхъ костюмахъ шведскагѐ народа.

Но, въ самые послѣдніе годы XIX вѣка, особенно выдавались три шведскихъ художника: Лиліенфорсъ, Ларсонъ и Цорнъ.

Всѣ три они великіе виртуозы, и въ великомъ совершенствѣ владѣютъ всѣми громадными и вмѣстѣ тончайшими средствами современной техники. Лиліенфорсъ никогда не бывалъ въ Парижѣ, многіе годы постоянно жилъ въ глухихъ далекихъ деревенскихъ мѣстностяхъ Швеціи, но глубоко изучилъ всѣ художественно-техническія завоеванія современнаго французскаго и японскаго художника, и пишетъ свои картины изъ шведской крестьянской и охотничьей жизни, изъ живописной, часто дикой и мрачной шведской природы и изъ шведскаго міра животныхъ (гуси, совы, лисицы, зайцы и т. д.), съ такимъ мастерствомъ, красотою и поэзіей, которыя не превзойдены ни однимъ современнымъ европейскимъ художникомъ.

Ларсонъ—превосходный портретистъ, авторъ большихъ композицій, есть художникъ, многимъ обязанный и французской и японской школѣ. Но онъ долго и прилежно изучалъ шведское искусство среднихъ вѣковъ и времени Возрожденія, ихъ фрески и скульптуры, и потому могъ съ такою силою и живописностью изображать, на своихъ обширныхъ фрескахъ, сцены изъ жизни шведскаго народа, цѣлыми массами, и между ними шведскихъ юношей и молодыхъ дѣвушекъ, въ разные годы ихъ жизни, и среди разнообразной ихъ ежедневной жизни (одна фреска въ одной стокгольмской мужской школѣ, другая въ одной готенбургской народной школѣ). Иллюстраціи изъ народной шведской жизни у него многочисленны и превосходны.

Цорнъ много лѣтъ также прожилъ и проработалъ въ Парижѣ, сдѣлался великимъ любимцемъ французской публики и критики—такъ много онъ приблизился со своимъ гибкимъ талантомъ къ техническимъ художественнымъ совершенствамъ новѣйшей французской школы, но всетаки сохранилъ и свою собственную художественную физіономію. Онъ никогда не былъ одаренъ великимъ творческимъ талантомъ, художественной изобрѣтательности у него очень мало, или, точнѣе сказать, и вовсе нѣтъ, его сюжеты и мотивы картинъ—довольно бѣдны. Онъ писалъ всегда только то, что собственными глазами видѣлъ во Франціи и въ Швеціи: это все, можно сказать, только мастерски снятыя съ натуры фотографіи мущинъ, женщинъ, дѣтей, на пля-

скѣ, на праздникѣ, въ купальнѣ, въ избѣ, на дружескомъ завтракѣ, вечера при свѣчахъ и лампахъ, блистательныя солнечные освѣщенія днемъ и вечеромъ, но повсюду Цорнъ вносилъ своею великою мастерскою кистью столько правды, жизни, свѣта, поэзіи, элигантности жизненной радости, свѣтлой души, что онъ, безспорно, явился однимъ изъ самыхъ блестящихъ представителей не только шведскаго, но и европейскаго современнаго искусства.

Норвежское искусство имѣетъ нѣкоторыя точки соприкосновенія съ искусствомъ шведскимъ, по своей исторіи, облику и характеру, но также во многомъ отъ него отличается. Норвегія страна по преимуществу демократическая, въ ней вполнѣ отсутствуютъ элементы аристократическій и дворянскій, жизнь высшихъ сословій. Норвежцы низшаго класса по преимуществу крестьяне, моряки и рыболовы—люди самостоятельные, характерные, громадно дѣятельные, суровые, но глубоко проникнутые смысломъ народной самостоятельности и независимости, значительно культурные, но уже пользующіеся благомъ всеобщаго обязательнаго дарового начальнаго образованія; норвежцы средняго класса—люди могучей практической дѣятельности, обладающіе значительной интеллектуальной культурой, и развитіемъ, самобытнымъ и непоколебимымъ характеромъ и сильной мыслью. Природа ихъ страны оригинальна, отчасти суха и монотонна, но также обладаетъ великими красотами своихъ горъ, утесовъ, лѣсовъ, озеръ и морскихъ пространствъ. Въ продолженіе среднихъ вѣковъ, Норвегія обладала искусствомъ спеціально народнымъ, крестьянскимъ и здѣсь проявила много оригинальной талантливости въ созданіяхъ архитектурныхъ, художественно прикладныхъ и въ народной музыкѣ. Въ новѣйшихъ-же стадіяхъ своей художественной исторіи, Норвегія какъ-бы проснулась къ новому современному творчеству лишь около 30-хъ годовъ XIX-го вѣка, и почувствовала потребность сблизиться съ европейскимъ сильно развитымъ искусствомъ.

Первыми шагнули и мужественно двинулись въ путь—пейзажисты. Талантливый Даль сталъ рисовать и писать, еще въ своемъ отечествѣ, но переѣхалъ, на своемъ 30-лѣтнемъ возрастѣ, въ Дрезденъ, и много лѣтъ работалъ тамъ; но его любовь къ отечественной природѣ была такъ сильна, что ничуть не ослабла среди всѣхъ германскихъ художественныхъ вліяній, и Европа скоро обратила серьезное вниманіе на оригинальные норвежскіе пейзажи, до тѣхъ поръ никому невѣдомые, а теперь имъ мастерски написанные. У него сейчасъ явились послѣдователи и ученики: Фернлей и Фрихъ.

Въ 1845 году, живописецъ Тидемандъ поѣхалъ въ Дюссельдорфъ, примкнулъ тамъ къ школѣ германскихъ націоналистовъ, но

прекрасное дарованіе свое всецѣло посвятилъ изображенію норвежскаго крестьянина, норвежской деревенской жизни, сценъ изъ тамошней жизни. Изъ его картинъ были особенно замѣчательны: „Свадьба въ Гардангерѣ“, „Сектанты послѣдователи Якова Гауга“ (норвежскаго піэтиста и проповѣдника чистаго христіанства), „Жизнь норвежскаго крестьянина“, „Фанатики“, и т. д. Онъ имѣлъ успѣхъ въ такой степени громадный, что его примѣру послѣдовала цѣлая толпа живописцевъ, не только норвежскихъ, но и шведскихъ: до Тидеманда и начала 40-хъ годовъ, шведы еще и не думали трогаться въ путь, изъ своего отечества въ чужіе края. Теперь же въ Дюссельдорфѣ основалась „скандивавская колонія“. Одна ея половина была—изобразители народныхъ сценъ, послѣдователи Тидемана, другая—пейзажисты, изобразители норвежской природы, подъ предводительствомъ талантливаго Гудэ, пріятеля Тидеманда, пріѣхавшаго въ Дюссельдорфъ еще въ 1841 году. Пробы Бергслина, Арбо, Лерхе и другихъ, въ историческомъ, былинномъ норвежскомъ и нѣмецкомъ романтическомъ родѣ—никогда не удавались: герои и героини въ шлемахъ и хламидахъ вовсе не имѣли успѣха. Количество пейзажистовъ почти всегда преобладало, ихъ было очень много; между учениками Тидеманда самый замѣчательный былъ Ганзенъ, между учениками Гудэ—Каппелэ, писавшій и пейзажи, и историческія картины: „Лѣсъ“, „Смерть Богородицы“.

Пейзажистъ Керсбергеръ основалъ въ Христіаніи художественную школу очень поздно, въ 1855 году, тогда какъ шведская академія художествъ была основана болѣе чѣмъ на 100 лѣтъ раньше, въ 1735 году. Но Норвегія, повидимому, ничего не потеряла отъ своего запаздыванія по этой части, и произвела, въ послѣдніе полстолѣтія, очень значительное количество замѣчательныхъ художниковъ.

Ничто ихъ не отвлекло, какъ и шведовъ, ихъ товарищей, ближайшихъ родственниковъ, по національности и развитію, отъ настоящей національной задачи, и хотя такіе бравые живописцы, какъ Мунтэ, Коллэ, Норманъ, Вергеландъ, Гримелундъ и др. старались приблизиться, одни къ стилю барбизонцевъ, а другіе, работая въ Карлсруэ, Мюнхенѣ и Берлинѣ много хлопотали о современныхъ модахъ, французскомъ Plein-air'ѣ и импрессіонизмѣ, но всетаки ничуть не упускали изъ виду національныхъ задачъ и сюжетовъ.

Въ послѣднее время, на всемірной парижской выставкѣ 1900 года и на другихъ выставкахъ того-же приблизительно времени, многіе норвежскіе художники—націоналисты производили очень значительное впечатлѣніе. Таковы были: Гейердаль—картиной „Старикъ рыболовъ“, Крогъ, смѣлый и суровый, можно сказать, до дерзости, но могучій и правдивый, изображеніями рыболововъ и моряковъ среди бурныхъ

волнъ, норвежскую страдающую отъ голода толпу народа, передъ домомъ, откуда выдаютъ ей хлѣбъ, Венцель („Похороны моряка", „Внутренность норвежской крестьянской избы"), Штрёмъ („Молодая мать", „Апрѣль въ Норвегіи", „Вечеръ въ Норвегіи"), Эйебаке („Обѣдъ готовъ"), Веренскіольдъ („Бѣдные дѣти", „Норвежская крестьянская дѣвочка у плетня", прекрасныя оригинальныя иллюстраціи къ народнымъ норвежскимъ сказкамъ). Прелестны пейзажи Скредвига и Таулоу, рисунки для тканья ковровъ съ истинно-національными иллюстраціями и богатымъ фантастическимъ разнообразнымъ орнаментомъ въ національномъ стилѣ, Гергарда Мунтэ, а также множество другихъ подобныхъ-же созданій въ народномъ здоровомъ и могучемъ складѣ, наконецъ, и множество прекрасныхъ портретовъ, представляющихъ лучшихъ дѣятелей Норвегіи во всѣхъ родахъ.

Все это вмѣстѣ даетъ норвежской художественной школѣ значеніе одной изъ замѣчательнѣйшихъ и самостоятельнѣйшихъ современныхъ школъ искусства, и заставляетъ надѣяться, что скоро эта школа достигнетъ, при завоеванной Норвегіею въ послѣднее время политической самобытности, высокаго положенія, и норвежскіе художники поднимутся на ту значительную высоту творчества, на которой уже стоятъ ея современные писатели—Ибсенъ, Біорнсонъ, и ея музыканты—Григъ и др.

49.

Къ концу XIX вѣка, почти уже всѣ народности, входящія въ составъ Европы, успѣли высказать свою способность къ искусству, и свою потребность въ немъ. Очередь осталась уже только за немногими, а именно: за Ирландіей, Португаліей, Греціей, Болгаріей, Сербіей, Турціей, Кавказомъ, Крымомъ и за евреями.

Однѣ изъ этихъ національностей овладѣли искусствомъ, сильно и глубоко развитымъ, еще во времена глубокой древности (Евреи, Греки), другіе—въ эпоху среднихъ вѣковъ или въ эпоху Возрожденіе (Ирландія, Португалія, Арменія, Грузія, національности тюркскія), но неблагопріятныя обстоятельства, политическія и экономическія, пріостановили правильное и самостоятельное развитіе ихъ художественной дѣятельности, и даже до настоящей минуты держатъ ихъ творчество въ оцѣпѣненіи. Правда, въ самомъ концѣ XIX-го вѣка стали появляться на большихъ европейскихъ выставкахъ, не только годичныхъ, но и всемірныхъ, образцы творчества нѣкоторыхъ изъ числа этихъ національностей, просыпающихся теперь, мало-по-малу, отъ долгаго сна къ самодѣятельности и къ національному творенію (картины греческихъ и турецкихъ живописцевъ), но образцы эти еще слабы и неутѣшительны, и, вѣроятно, пройдетъ не мало времени прежде, чѣмъ и въ этихъ странахъ разовьется и разольется новое

искусство во всей своей силѣ и оригинальности. Но, много или мало пройдетъ до тѣхъ поръ времени, во всякомъ случаѣ вѣрно одно: это счастливое время непремѣнно придетъ, наконецъ, и для искусства этихъ національностей и дракъ. Человѣкъ—все человѣкъ, его духовныя и душевныя потребности вездѣ однѣ и тѣ-же, и, рано или поздно, онѣ находятъ себѣ выходъ и благополучное примѣненіе. Исторія ими покоряется, и черезъ нихъ получаетъ новое направленіе.

А что совершаются великія превращенія, что гдѣ былъ однажды пустырь и мракъ, наступаетъ наконецъ и жизнь и свѣтъ, тому въ наше время можетъ служить доказательствомъ — Сѣверная Америка.

Въ концѣ XVIII-го вѣка, когда для тамошнихъ странъ наступила новая эра, довольно долго не зачиналось искусства. Оно народилось лишь тогда, когда самостоятельность и общественное устройство получили полную прочность. Вмѣстѣ съ развитіемъ благосостоянія почувствовалась потребность въ искусствѣ, оно быстро появилось на свѣтъ, и въ теченіе 120 прошедшихъ съ тѣхъ поръ лѣтъ громадно развилось и разцвѣло. Оно продолжаетъ и до сихъ поръ идти все выше и выше въ гору, оно дало огромную массу художниковъ и художественныхъ произведеній. Американскія картины часто проявляютъ много таланта, иногда таланта истинно замѣчательнаго, много истинно замѣчательной художественной техники, но имъ также многаго и недостаетъ. Недостаетъ имъ главнаго—характера и содержанія. Населеніе Сѣверной Америки не единичное, не однородное. Въ составъ его входятъ, кромѣ кореннаго мѣстнаго населенія, многія европейскія народности, въ разныя времена переселившіяся громадными массами изъ Европы. Англичане, голландцы, нѣмцы, евреи давно уже основались въ союзныхъ Штатахъ на вѣчныя времена и, слившись всѣ вмѣстѣ въ одну компактную массу, принесли туда всѣ свои разнообразныя особенности, всѣ свои разнообразные вкусы, направленія и понятія. Но очень ярко высказывалась, при этомъ, у всѣхъ необыкновенная почтительность, по части искусства, къ покинутой ими самими, или ихъ родителями и предками, Европѣ. Европа казалась имъ великой, несомнѣнной, законодательницей и начальницей. Къ ней, казалось имъ, они обязаны обращаться во всякомъ художественномъ дѣлѣ, отъ нея ждать всякого наставленія, указанія и помощи. Безъ нея, они не смѣли ничего начать, ни къ чему приступать. И пусть-бы такъ было въ самыя первыя времена. Это было-бы понятно. Начиналась новое дѣло, и самъ ничего еще не умѣя, человѣку естественно обращаться за совѣтомъ къ другимъ, старшимъ, болѣе умѣлымъ и болѣе испытавшимъ. Но у Америки, такой смѣлой, такой оригинальной и такой самостоятельной въ дѣлѣ всякой техники, всякого изобрѣтенія, всякой практики, фантазіи и пробы, наконецъ, въ дѣлѣ самой науки,— этой смѣлости и самостоятельности никогда не было до сихъ поръ

въ одномъ только дѣлѣ: въ дѣлѣ искусства. Какъ начала Сѣверная Америка, еще въ концѣ XVIII вѣка, подражать искусству Европы, такъ и до сихъ поръ продолжаетъ. И, повидимому, никогда она не чувствовала въ этомъ униженія и умаленія: она постоянно его ищетъ, имъ гордится, имъ наслаждается.

Началось съ подражанія Англіи.

Когда совершалось, въ 1783 году, освобожденіе Сѣверной Америки отъ Англійскаго ига, понятно, американцамъ понадобилось посредствомъ художества прославлять свои побѣды и своихъ родныхъ освободителей. Надобны были художники, а другихъ не было, кромѣ тѣхъ американцевъ, которые учились въ Лондонѣ, на великихъ образцахъ. Бенджаминъ Уэстъ (West) былъ американецъ и знаменитый художникъ, но не могъ бросить Лондонъ, гдѣ давно уже прочно и навсегда поселился. Оставалось обратиться къ тѣмъ американцамъ, которые были его учениками. Ихъ и позвали, имъ и поручили народное дѣло. Коплей и Ньютонъ исполнили это дѣло чисто по-англійски, талантливо и могуче-художественно. Ньютонъ, правда, протестовалъ противъ „подражателей“, всѣми силами отчурался отъ нихъ и твердилъ, что желаетъ дѣлать „свое“, только „свое“, никому и ни въ чемъ не подражая, но полученныя во время учебныхъ лѣтъ въ Лондонѣ привычки брали верхъ, и картины и портреты ихъ обоихъ были до того отмѣчены печатью англійскаго вкуса, направленія и фактуры, что иногда ихъ серьезно принимали, впослѣдствіи, за картины и портреты талантливѣйшихъ англійскихъ живописцевъ конца XVIII вѣка, Гейнсборо и другихъ. Трумбуль былъ такой же ученикъ Уэста, и жилъ въ Лондонѣ, сначала какъ плѣнникъ и бывшій адъютантъ Вашингтона, а позже, онъ, какъ свободный художникъ, самъ вызвался присоединиться къ дѣлу другихъ учениковъ Уэста, и написалъ для вашингтонскаго Капитолія цѣлый рядъ картинъ изъ войны освобожденія, точно также, какъ и его предшественники, совершенно въ англійскомъ стилѣ и духѣ. У всѣхъ этихъ художниковъ, лучшія и замѣчательнѣйшія созданія ихъ кисти были—портреты, часто великолѣпные по краскамъ, характерные по силѣ и энергическому выраженію; военныя же ихъ картины были писаны въ общемъ тогда манекенномъ и условномъ родѣ, въ видѣ довольно искусственныхъ мелодрамъ. Наконецъ, еще одинъ американецъ, Альстонъ, также учился у Уэста, въ Лондонѣ, но потомъ продолжалъ свое художественное воспитаніе въ Италіи, и съ такимъ успѣхомъ, что соотечественники звали его (по тогдашней привычкѣ давать прозвища великихъ старыхъ художниковъ очень не высокимъ современникамъ), „американскимъ Тиціаномъ“ за его классическія картины изъ библіи и древней исторіи. Значитъ, онъ былъ представителемъ и англійскаго, и итальянскаго направленія, цѣлыхъ двухъ, но только не американскаго

Въ первой половинѣ XIX-го вѣка, сначала продолжались подражанія англійскимъ художникамъ: жанристъ Вильямъ Моунтъ, самъ фермеръ родомъ, старался писать картины свои по возможности повторяя англійскихъ жанристовъ, или подражая имъ, такъ что его (опять по той же привычкѣ, о которой сказано выше) прозвали „американскимъ Уильки“, съ чѣмъ дѣйствительно легко можно согласиться, когда знакомишься съ небольшими его картинами: „Шулера“, „Продажа лошади“, „Настигнутые за игрой въ карты мальчишки“ и т. д. Моунтъ никогда не покидалъ Америку, самъ разъѣзжалъ по разнымъ мѣстностямъ своего отечества, и его картины, по крайней мѣрѣ, имѣютъ достоинство нѣкоторой, по всей вѣроятности, достовѣрности, тогда какъ большинство его товарищей-художниковъ прямо и умышленно старались идти по слѣдамъ той или другой иностранной школы.

Нѣмецкій дюссельдорфскій стиль привезъ съ собою нѣмецкій художникъ Лютце, въ началѣ 40-хъ годовъ переселившійся въ Америку изъ Германіи. Множество американцевъ принялись подражать ему (Уайтъ, Грей, Поуэль); а другіе, покорные его проповѣдямъ, а также проповѣдямъ другого пріѣзжаго дюссельдорфца, Бирштадта, ринулись въ Дюссельдорфъ, состоявшій тогда въ большой славѣ у Германіи и даже у всей Европы, и принялись писать пейзажи и жанры по рецептамъ новой нѣмецкой школы. Появилось множество пейзажей на мотивы изъ видовъ Калифорніи, Скалистыхъ горъ, безчисленныхъ сѣверо-американскихъ пустырей и саваннъ, со стадами буйволовъ и, изрѣдка, съ фигурами дикихъ индѣйцевъ, виды густыхъ лѣсовъ, громадныхъ озеръ, съ блестящими солнечными и лунными освѣщеніями, водопадовъ (Гиль, Гуитингтонъ, Брайантъ, Бристоль, Чорчь и др.). Въ то же время англійскій живописецъ Коль (Cole) привезъ изъ Лондона образцы произведеній англійской пейзажной школы второй четверти XIX-го вѣка, и многіе американскіе художники пошли ревностно по ихъ слѣдамъ. Братья Морганъ прямо стали подъ знамя гремѣвшаго тогда Тёрнера, и старались воспроизводить его знаменитые свѣтовые эффекты. Чэзъ, познакомившись съ созданіями голландскихъ маринистовъ, вслѣдствіе пріѣзда въ Америку голландцевъ де-Газа и Беста, поѣхалъ учиться голландскому искусству въ самой Голландіи, Гартъ и Гамильтонъ старались приблизиться къ французамъ Фонтенеблосской школы, и научиться у нихъ, какъ писать, по всѣмъ правиламъ новѣйшей европейской ландшафтной науки, американскіе лѣса и чащи. Результаты всѣхъ этихъ усердныхъ усилій и энергической старательности получались очень дѣйствительные, очень замѣчательные и интересные; американская техника сильно двигалась впередъ. Но своего собственнаго характера и физіономіи американская живопись все-таки не получала. Еще наибольшаго

успѣха достигала живопись пейзажная; при этомъ, однако же, американскихъ ландшафтистовъ вовсе не занимала съ исключительностью и страстью природа, горы, рѣки, озера и моря американскіе—первое и непремѣнное условіе для истиннаго, глубокаго, оригинальнаго, національнаго творчества: они съ равнымъ интересомъ и одушевленіемъ писали природу и виды чужихъ народовъ, пейзажи швейцарскіе, венеціанскіе, неаполитанскіе, мексиканскіе, остъ-индскіе и какіе угодно другіе. Но, касаться изображенія людей и жизни собственно американскихъ, вотъ этого у нихъ всего болѣе недоставало, вотъ къ этому у нихъ интереса и заботы было въ тотъ періодъ еще менѣе чѣмъ въ прежній. Своеобразнаго американскаго искусства все еще не являлось.

Втеченіе второй половины XIX-го вѣка наступила въ Америкѣ новая эпоха для подражательности чужому искусству. Законодательницей для себя признали теперь американскіе художники—Францію, и увѣровали въ нее съ необыкновенною довѣрчивостью и преданностью. Въ Парижѣ, Фонтенеблò, Бретани и другихъ французскихъ мѣстностяхъ образовались цѣлые американскіе художественные кварталы, колоніи; мастерскія славившихся въ тѣ минуты совершенно разнокалиберныхъ и разношерстныхъ французскихъ живописцевъ: Жерома, Кутюра, Бугерò, Бретона, Буланжè, Лефебюра, Миллэ, Казена, Бастьенъ-Лепажа, Дегаса, Каролюса Дюрана, Курбэ, Барбизонцевъ, Боннà, наполнились американскими художниками, чаявшими чудодѣйственнаго для себя расцвѣта и роста. Что только было французскаго въ искусствѣ, казалось американцамъ, навѣрное, надежнымъ маякомъ и мощной опорой. При томъ же, французская мода и вкусъ были всемогущи и сулили богатые барыши — понятно, сколькимъ людямъ хотѣлось вò время попасть въ ногу! Американское искусство второй половины вѣка являлось словно какимъ-то французскимъ подъотдѣломъ, фабрикой подражанія и поддѣлокъ. Импрессіонизмъ Манэ, японскія новоявленныя вліянія, символизмъ, всѣ затѣи и пробы французовъ по части красочныхъ эффектовъ и колоритныхъ завоеваній — отражались всецѣло у американскихъ художниковъ, и непрерывающейся полосой являлись, одни за другими, въ ихъ искусствѣ, словно повтореніе въ американскомъ зеркалѣ, французскихъ предметовъ, вещей, картинъ, природы, людей. Все повтореніе, все подражаніе, ни единой нигдѣ черточки своей.

При этомъ, какая у нихъ являлась бѣдность содержанія! Можно сказать даже, что содержанія у сѣверо-американцевъ почти вовсе никакого не было. А если даже и было, то оно встрѣчалось Богъ знаетъ кàкъ рѣдко. Оно и по сейчасъ не представляетъ ничего особенно важнаго, ничего сколько-нибудь интереснаго. Въ противуположность искусству всей почти Европы, американское не останавливалось ни на чемъ зна-

чительномъ. Въ этомъ отношеніи, американское искусство сходится лишь—съ декадентами, прославившимися на весь міръ отсутствіемъ содержанія, мысли, во всѣхъ своихъ произведеніяхъ. Только американцы по части декадентскихъ безобразій и глупостей, кажется, не отличались.

Какъ это было странно! Сѣверная Америка своею многообразною богатою жизнью, своими разносоставными элементами, представляла такую массу задачъ, сюжетовъ, сценъ, типовъ, элементовъ для искусства, что имѣла-бы полную возможность для созданія произведеній искусства безконечно разнообразныхъ и въ высшей степени интересныхъ. Но этого не оказалось въ дѣйствительности. Сѣверная Америка — республика, и потому казалось-бы, ея искусство должно было-бы имѣть характеръ по преимуществу демократическій, а также національный. Ни того, ни другого не случилось. Только „простой народъ“ иностранный, чей-нибудь чужой, охотно принимается на холсты американскихъ живописцевъ, крестьяне и крестьянки, пастухи и пастушки, рабочіе французскіе, итальянскіе, испанскіе, голландскіе, которые нибудь восточные (Пирсъ, Гей, Уиксъ, Бриджманъ, Гемфрей Мұръ, Фредерикъ Ульрихъ, Рольсховенъ) — и это, вслѣдствіе путешествія художниковъ по чужимъ краямъ, внѣ своего отечества; свой „простой народъ“, низшіе классы своего собственнаго народа, рабочіе, мастеровые, фабричные, пролетаріи всякого рода, точно будто вовсе не существуютъ для американскаго живописца. Не существуютъ для него также и всѣ разнообразныя личности и типы американскаго средняго сословія; онъ не видитъ, или не хочетъ видѣть ихъ тяжкой жизни, несчастныхъ жилищъ, ихъ бѣдствій и радостей, ихъ трагедій и драмъ, ихъ интересовъ, ихъ ежедневныхъ сценъ и событій дома, на улицѣ, на фабрикѣ. Онъ хочетъ знать только высшій, аристократическій, богатый, сытый и довольный классъ своего народа, только ихъ жизнь, интреесы и событія, ихъ балы, пиры, забавы, и фешьенебельное времяпровожденіе. Въ этомъ, американское искусство глубоко отличается и отъ англійскаго, и французскаго, и голландскаго, и нѣмецкаго, и скандинавскаго, и—русскаго. У всѣхъ этихъ искусствъ, преобладающаго аристократизма въ содержаніи картинъ—нѣтъ, низшій и средній классъ народа давно уже играютъ въ картинахъ огромную, значительнѣйшую роль.

Отъ этого-то можетъ пользоваться и въ американскомъ, и въ парижскомъ бомондѣ колоссальною репутаціей такой художникъ, какъ Сарджентъ, ловкій и мастерской, блестящій по техникѣ и изящнымъ краскамъ, но совершенно ничтожный по содержанію и по преимуществу изобразитель шикарныхъ бальныхъ дамъ, элегантныхъ аристократическихъ дѣтей,—или же модныхъ, въ альбомахъ и на столахъ, испанскихъ кафе-шантанныхъ пѣвицъ и плясуній.

Тому міру, для котораго онъ живетъ и дышетъ, ничего болѣе и не требуется. Для остальныхъ людей—Сарджентъ слишкомъ неудовлетворителенъ, столько же, какъ Гаррисонъ, прославленный художникъ, «какъ никто другой приблизившійся къ Манэ» по поразительнымъ свѣтовымъ эффектамъ, на водѣ („Волна") и на женскомъ нагомъ тѣлѣ внутри цвѣтущаго лѣса („Аркадія"), — или какъ Чэзъ (Chase), тоже «какъ никто другой приблизившійся къ Уистлеру», также по колоритнымъ эффектамъ, въ своихъ изящныхъ портретахъ и венеціанскихъ видахъ. Всѣ они никогда не могли-бы играть, у другихъ народовъ, такой необычайной роли, какъ у американцевъ. Одна виртуозность, и при томъ спеціально по части колорита, не способна удовлетворить вполнѣ и не можетъ заставить забыть отсутствіе прочихъ наиважнѣйшихъ элементовъ художеетва.

Среди американскихъ копистовъ и подражателей, среди тамошнихъ модниковъ и шикаровъ, холодныхъ искателей наживы и репутаціи, и среди равнодушныхъ съ пустою головою виртуозовъ кисти и палитры, мнѣ, на всемірныхъ выставкахъ, куда иной разъ попадали изъза океана, къ намъ въ Европу, американскія картины, онѣ казались выходящими изъ общаго уровня и все-таки сколько-нибудь характерными, даже самостоятельными, тѣ картины, которыя писаны были американцами въ духѣ старой Англіи и Голландіи. Голландскій и англійскій элементъ всегда были и еще до сихъ поръ таковыми остались, очень сильными въ американскомъ народномъ духѣ. Что-то древне-фермерское, народно-крестьянское звучитъ тамъ очень характерно среди банкирской, торговой, зажиточной, какъ-бы аристократической роскоши громадныхъ городовъ, 20-этажныхъ построекъ, необъятныхъ магазиновъ и конторъ, среди суетливой, захлопотанной дѣловой жизни. Мельхерсъ, Гичкокъ, У. Итонъ, Р. Броунъ и многіе другіе, казались мнѣ художниками почтенными.

И эту коренную, древнюю ноту американской натуры американцы выражаютъ иногда крупнѣе, правдивѣе и глубже, въ своихъ крестьянахъ и сельчанахъ, на проповѣди въ церкви, рыбакахъ на берегу моря, жнецахъ, уличныхъ мальчишкахъ и проч., чѣмъ большинство товарищей ихъ, модныхъ сверкающихъ мастеровъ и ловкачей кисти. Направленіе живописцевъ съ такимъ настроеніемъ—новое; оно принадлежитъ послѣдней эпохѣ, и обѣщаетъ разростись въ нѣчто истинно-національное, лучшее и правдивое. Ныньче образуются въ Сѣверной Америкѣ художественные кружки, которые начинаютъ ясно видѣть недостатки своей школы, открещиваются отъ нихъ, не хотятъ удовлетворяться одною модой и долларами, и ставятъ себѣ болѣе высокія цѣли. Университеты и академіи ростутъ на протяженіи всей сѣверо-американской территоріи, художественные и художественно-историческіе музеи разростаются въ громадныхъ размѣрахъ;

одинъ изъ самыхъ колоссальныхъ между ними, Вашингтонскій, заключаетъ не только массу созданій европейской живописи и скульптуры четырехъ послѣднихъ столѣтій, въ оригиналахъ или превосходныхъ копіяхъ, но и изумительныя коллекціи древняго искусства, цѣлый можно сказать музей этого древняго искусства, въ томъ числѣ громадные результаты раскопокъ вавилонскихъ, ассирійскихъ, финикійскихъ, палестинскихъ, кипрскихъ, древне-греческихъ и т. д., и это образуетъ художественныя собранія, приближающіяся, по общему достоинству, къ музеямъ лондонскому, парижскому и берлинскому. Частные дома американскихъ богачей (а ихъ много) также содержатъ безчисленныя художественныя сокровища стараго и новаго европейскаго искусства, пріобрѣтенныя за огромныя деньги — все это сильно двинуло впередъ американскихъ художниковъ, которые теперь, даже не выѣзжая изъ своего отечества въ Европу, могутъ получать великолѣпное полное художественное образованіе у себя дома. Результаты всѣхъ этихъ стараній, пріобрѣтеній и устройствъ вышли громадны.

Горизонтъ американскаго искусства необыкновенно возвысился и расширился. Правда, до сихъ поръ лучшіе успѣхи его оказались въ области техники и виртуозности исполненія. Но, въ виду уже достигнутыхъ необычайныхъ плодовъ, нельзя, конечно, сомнѣваться въ томъ, что въ недалекомъ будущемъ совершится дальнѣйшее развитіе американскаго искусства, и что оно овладѣетъ тѣмъ, что̀ въ искусствѣ всего важнѣе, нужнѣе и интереснѣе: значительность содержанія, характерность руководящихъ намѣреній и правдивѣйшее реалистическое выраженіе національной дѣйствительности. Американское искусство распространитъ свой взглядъ далеко за предѣлы аристократической и узко-эгоистической касты и ея поверхностной, внѣшней жизни. Оно, какъ и современная Европа, устремитъ свой взглядъ на всѣ сословія своего отечества, на всѣ проявленія его жизни, далеко не все только праздничныя и журирскія, и выразить тѣ самыя безчисленныя свѣтовыя и тѣневыя стороны характеровъ, типовъ, событій и сценъ, которыя давно уже съ истиннымъ талантомъ и силой высказываетъ ново-американская поэзія и литература, въ лицѣ достойнѣйшихъ и талантливѣйшихъ своихъ представителей, каковы Куперъ, Бичеръ-Стоу, Поэ, Твейнъ, Бретъ-Гартъ и др.

Первыя попытки въ этомъ родѣ, если уже и бывали, то бывали, до сихъ поръ, всѣ еще малочисленны, рѣдки и слабы. Теперь очередь за чѣмъ-то новымъ, могучимъ.

50.

Когда начался XIX вѣкъ, два значительнѣйшихъ русскихъ художника XVIII вѣка, Левицкій и Боровиковскій, были еще живы. Но

Левицкому было 65 лѣтъ и пѣсня его была уже спѣта. Тогда уже давнымъ давно было произведено на свѣтъ все то хорошее, на которое онъ былъ способенъ—его замѣчательные, талантливые, но нисколько не самостоятельные, вполнѣ иностранные, подражательные портреты. Боровиковскому, было правда, всего только 42 года и онъ писалъ такіе прекрасные портреты, какъ, напримѣръ, Трощинскаго, министра Васильева, Кули-Хана персидскаго, превосходные по письму, но, навѣрное, столько же невѣрные и условные, какъ вся громадная масса портретовъ Екатерины II, въ видѣ Минервы, геройски разъѣзжающей верхомъ по-мужски, благодатной небожительницы, торжественной императрицы въ порфирѣ или мѣховой дорожной шапкѣ, или-же какъ прославленный портретъ Екатерины II, по домашнему въ будничной простотѣ прогуливающейся въ Царскомъ Селѣ: здѣсь вездѣ все было одинаково невѣрно и выдуманно въ главномъ дѣйствующемъ лицѣ: императрица представлена была большого роста (тогда какъ она была маленькаго), съ банальнымъ выраженіемъ, таковы были тогда моды и привычки художества: льстить, нравиться и для того искажать все, что ни случилось изображать художествомъ. Но въ началѣ XIX вѣка Боровиковскій близокъ былъ къ пониженію своего таланта, и всего болѣе охотникъ писать бѣдныя картины на религіозные сюжеты, къ которымъ у него не было уже никакой способности. Прочіе русскіе живописцы того времени были, возвратившіеся или возвращавшіеся изъ-за границы, изъ Италіи—Егоровъ, Шебуевъ, Ивановъ, живописцы-историки, лже-классики, никогда не писавшіе русскихъ портретовъ, уже не имѣвшіе никакого отношенія къ живой натурѣ, не знавшіе ея, да и не заботившіеся о ней, а только помнившіе свою понапрасну посѣщенную Италію и издали продолжавшіе летѣть къ ней сердцемъ и кистями. Поэтому голова у нихъ была наполнена старою и новою исторіею, которой они, впрочемъ, вовсе не знали и не понимали, и миѳологіей, въ которую они никогда и не заглядывали, но куда ихъ заставляли заглядывать заказчики. Скоро они подѣлались академиками, профессорами, учили въ Академіи, получили множество чиновъ и наполнили церкви и дворцы множествомъ картинъ, совершенно негодныхъ и давно нынче забытыхъ. Въ этихъ занятіяхъ прошло нѣсколько десятковъ лѣтъ. Русскаго искусства все не было, хотя по бумагамъ оно числилось существующимъ.

Уже въ первой четверти столѣтія стали появляться въ Россіи художники, чуждые академичности и ея фальшивыхъ задачъ, желавшіе изображать живую дѣйствительность вообще, и, спеціально русскую въ всобенности. Только они не всегда имѣли успѣхъ, а иногда уходили въ сторону отъ своей хорошей справедливой цѣли, одни по слабости дарованія, другіе по слабости и шаткости характера.

Кипренскій былъ талантъ очень замѣчательный *). Академическое воспитаніе ничуть не испортило его, онъ остался самостоятеленъ и силенъ, и написалъ въ молодости своей нѣсколько превосходныхъ портретовъ, истинно въ характерѣ великихъ фламандцевъ, Рубенса и Ванъ-Дейка: великолѣпный портретъ своего отца, свой собственной, а также отличный, мастерской портретъ партизана Дениса Давыдова, впрочемъ нѣсколько манерный, и въ позѣ, и въ прическѣ, и лишенный всякаго выраженія той силы и непреклонности, которые были у него въ характерѣ и физіономіи. Тѣмъ же страдаетъ прекрасный его портретъ, позже написанный, Пушкина:— здѣсь нѣтъ у великаго поэта никакого характера, никакого выраженія личности. По слабости собственнаго своего характера и по шаткости своей, Кипренскій сталъ писать въ Италіи, куда къ несчастію въ 1816 г. поѣхалъ, сладкіе и ничтожные этюды („Садовникъ отдыхающій“), слабый портретъ Торвальдсена, лишенная всякой фантазіи и плохо написанная „Сивилла“.

Другой даровитый живописецъ первой четверти XIX столѣтія, Орловскій, очень у насъ прославленный, много писалъ и рисовалъ на русскіе сюжеты, но никогда не въ состояніи былъ ихъ вѣрно и удовлетворительно выполнить. Онъ вовсе не былъ русскимъ человѣкъ, и рисовалъ или писалъ все русское какъ иностранецъ, какъ чужой, какъ поверхностный пріѣзжій. Его „Казаки“ представляютъ постоянно все однѣ и тѣ же фигуры, въ выдуманномъ небываломъ колпакѣ, словно это рисовалъ по слухамъ, на обумъ, не видавшій Россіи, кто-то, а при этомъ, все одно и то же лицо, все одну и ту же сѣрую лошадь у казаковъ, пейзажъ—ощипанный и выдуманный въ мастерской. Онъ рисовалъ русскихъ кучеровъ шикарныхъ, но совершенно на одинъ манеръ, однообразныхъ лошадей, въ запряжкахъ четверкой, тройкой и „съ пристяжкой“, мужиковъ и бабъ— совершенно безличныхъ и условныхъ безъ какихъ-бы то ни было признаковъ дѣйствительно изученной съ натуры личности.

Третій художникъ этого же времени Теребеневъ, нарисовалъ массу каррикатуръ на Наполеона I и французскую армію, и въ прославленіе Россіи и русскихъ: вѣроятно онѣ очень нужны были и полезны во время войны 1812 года, и потомъ долго, даже и послѣ войны, по привычкѣ признавались талантливыми и истинно національными, но въ настоящее время они уже представляются только чѣмъ-то отталкивающимъ, грубымъ, буйнымъ, разбойническимъ и

*) Въ моей ранней молодости, когда я съ отцомъ своимъ бывалъ въ гостяхъ у разныхъ тогдашнихъ профессоровъ Академіи, я слыхалъ предположеніе, что фамилія „Кипренскій“ происходитъ не отъ села Копорья, гдѣ онъ родился, а отъ миѳологической богини „Киприды“ (Венеры), такъ какъ онъ былъ незаконнорожденный сынъ помѣщика.

дикимъ, какъ аффиши графа Растопчина, и нисколько не остроумнымъ, а только, очень часто плохими имитаціями англійскихъ и иныхъ лже-патріотическихъ старинныхъ каррикатуръ.

Четвертый художникъ той же первой четверти XIX вѣка — Венеціановъ. Давно уже его признаютъ у насъ отцомъ русской бытовой живописи. Но такой аттестатъ не можетъ быть терпимъ — онъ ложенъ, онъ совершенно противорѣчитъ дѣйствительности. У Венеціанова не было ни малѣйшей способности къ выраженію чего-то „бытового", не только русскаго, но какой-бы то ни было національности. Онъ былъ только довольно даровитый колористъ вообще, и пейзажистъ въ частности. Въ этомъ онъ имѣетъ нѣкоторыя заслуги, и привлекаетъ уваженіе. Тѣ „фоны" картинъ, гдѣ у него является пейзажъ, въ особенности освѣщенный умѣреннымъ солнцемъ, выходятъ лучшею и интереснѣйшею частью его картинъ. Когда въ 1820 г. Венеціанова поразили „перспективы" Гранэ, онъ тотчасъ уѣхалъ въ Тверь, въ свое имѣніе, заперся тамъ и началъ учиться „натурѣ". Но какой „натурѣ"? Никакой другой, кромѣ эффектнаго освѣщенія.

При томъ же, ему тогда было уже 41 годъ. Настоящему бытовому живописцу пора было уже давно проявить себя и помимо Гранэ, у котораго человѣческія фигуры ровно никакой роли не играютъ. Во всякомъ случаѣ, кромѣ пейзажа и освѣщенія, все остальное у Венеціанова — ниже всякой критики. И барыни и крестьянки, и мужчины и женщины, и дѣвочки и мальчики, все это и худо рисовано и вовсе не русское, да и никакое, — а что-то условное и жеманно-выдуманное, въ такой степени невѣрное, что если показать кому-нибудь не предувѣдомивъ напередъ, тотъ никогда не отгадаетъ, что въ этой картинѣ дѣло происходитъ въ Россіи. Мѣстность, домъ, комната, изба, гумно — тоже ничего не представляютъ, особенно — ничего русскаго, и развѣ что дуга на лошади, кокошникъ на женщинѣ, кафтанъ па плечахъ мужика (да и то не въ ту сторону застегнутый) выдадутъ иной разъ зрителю, кого разумѣлъ авторъ. Всѣ позы, все расположеніе группъ — искусственны и академичны, и ни на единую іоту не натуральны, выраженія — всѣ притворны. Какой же это бытовой живописецъ, да еще глава и вожакъ цѣлаго направленія? Нѣтъ, никогда, никогда этого не бывало. Никогда никого онъ не двинулъ и не направилъ къ національности. Если дѣло на то пошло, то „главой" и „починателемъ" русскихъ бытовыхъ живописцевъ уже все-таки приличнѣе признать Ивана Танскаго (1739—1799), который, правда, подражалъ старымъ нидерландцамъ, Тенирсу и другимъ, былъ мало талантливъ, рисовалъ и писалъ плохо, но все-таки написалъ „Праздникъ въ провинціальномъ городкѣ", или же, и того вѣрнѣе, признать починателемъ русской бытовой живописи того не-

извѣстнаго, современнаго Танскому, истинно хорошаго и замѣчательнаго, на иностранный же манеръ, художника, который написалъ вѣрную природѣ, прекрасную и талантливую картинку: молодой живописецъ, юноша, пишущій портретъ дѣвочки, въ присутствіи ея няни, въ русской народной безрукавкѣ и въ кичкѣ. Въ этой послѣдней картинѣ въ сто разъ болѣе правды, чего-то „бытового" русскаго и таланта, чѣмъ въ лже-русскихъ и лже-бытовыхъ упражненіихъ Венеціанова. У этихъ художниковъ XVIII вѣка были послѣдователи и въ началѣ XIX вѣка—плохіе, мало-даровитые, но были: Тупылевъ, Сазоновъ, Акимовъ (см. „Матеріалы для исторіи академіи художествъ" Петрова).

Изъ „частной школы", устроенной Венеціановымъ въ видѣ полезнаго противовѣса Академіи, которую онъ такъ справедливо не любилъ, никакого „противовѣса" не вышло, а главное, не вышло никакой бытовой русской живописи. Даже лучшіе и замѣчательнѣйшіе изъ венеціановскихъ учениковъ пошли совсѣмъ въ другую сторону. Сухой копировальщикъ Михайловъ во всю жизнь ничего особеннаго не сдѣлалъ, кромѣ „деревенской дѣвушки, ставящей свѣчу къ образу", гдѣ Брюлловъ написалъ добрую половину; Тырановъ, начинавшій-было очень хорошо что-то въ родѣ бытовыхъ жизненныхъ картинокъ, тотчасъ-же все подобное покинулъ; Зарянко сдѣлалъ вначалѣ двѣ прекрасныя перспективы: „Никольскій соборъ" и „Залу Училища Правовѣдѣнія" съ множествомъ портретовъ воспитанниковъ, и съ молодымъ „дежурнымъ" А. Н. Сѣровымъ въ мундирѣ, со шпагой и треугольной шляпой подъ мышкой, а потомъ принялся прямо за портреты, гдѣ, кромѣ немногихъ хорошихъ исключеній, напримѣръ, (г-жи Сокуровой, знаменитаго пѣвца, исполнителя Глинкинскихъ оперъ—О. А. Петрова, гр. Ѳ. П. Толстого, и др.), проявилъ только прилизанность, кропотливость, и ничтожную мелочность. Зеленцовъ написалъ недурную „Мастерскую Басина" и потомъ совершенно заглохъ безслѣдно. Въ результатѣ оказалось, что не состоялось никакой „бытовой школы" и даже то, что Венеціановъ попробовалъ такъ неудачно и фальшиво, осталось безъ всякаго вліянія и послѣдствій въ русскомъ искусствѣ.

51.

Въ теченіе 30-хъ, 40-хъ и 50-хъ годовъ XIX вѣка огромную роль въ русскомъ искусствѣ и во мнѣніи русской публики играли Брюлловъ и Бруни. Въ нихъ вѣровали, имъ поклонялись. Но теперь есть уже добрыхъ пол-столѣтія, какъ эта роль, значеніе и поклоненіе—кончились. Оба художника сошли съ прежней сцены—на ступень гораздо ниже, и, надо полагать, сошли навсегда. Къ нимъ

можно относиться нынче лишь со спокойной оцѣнкой, и довольно равнодушно опредѣлять ихъ качества, физіономію и достоинства.

И Брюлловъ, и Бруни были оба иностранцы родомъ, и оба не заключали въ себѣ ровно ничего, ни единой черты русской. Оба пробовали, изрѣдка, писать и рисовать что-нибудь русское (первый „Осаду Пскова", второй—иллюстраціи къ русской исторіи), но никогда ничто подобное не удавалось имъ даже въ самомалѣйшей степени. Оба вполнѣ игнорировали реализмъ, жизненную, художественную правду картинъ и весь свой вѣкъ были заняты задачами архи-идеальными, фантастическими, всего чаще—какими-то пустыми и праздными мыльными пузырями своего очень небогатаго и недалекаго воображенія. Они вполнѣ игнорировали древне-испанское, старое голландское и англійское искусство, о нихъ никогда не заботились, изъ фламандцевъ знали и уважали только Рубенса и Ванъ-Дейка—за краски (Брюлловъ даже говаривалъ: „Картины Рубенса—это прелестный букетъ цвѣтовъ"); знали же, признавали, любили и уважали только одно искусство: старое, классическое итальянское, и тѣхъ кто изъ живописцевъ былъ похожъ на старыхъ итальянцевъ, или къ нимъ приближался. Вдобавокъ ко всему этому, оба, и Брюлловъ и Бруни были твердо пропитаны академическими рабскими понятіями объ ученіи и твердо вѣровали, что стоитъ хорошенько поучиться на гипсахъ и итальянцахъ XVI вѣка, и художникъ готовъ. Сообразно съ этимъ, Брюлловъ проповѣдывалъ академическимъ и своимъ ученикамъ, что рука должна научиться рисовать и писать все и вся раньше, чѣмъ заговоритъ у юноши сердце, голова и воображеніе. Другими словами, ученіе назначено было для препариванія отличнѣйшихъ и всеспособнѣйшихъ каллиграфовъ - ловкачей искусства.

Оба, и Брюлловъ и Бруни, были очень талантливы и большіе техники. Но результаты и того, и другого, вышли у нихъ совершенно различные, потому что самыя натуры ихъ были совершенно различныя.

Оба они написали по громадной картинѣ еще въ Италіи, во время годовъ своего ученія, и послѣ того никогда уже болѣе не написали и не сочинили ничего приближающагося къ „Послѣднему дню Помпеи" и къ „Мѣдному змѣю". Они положили тутъ свои лучшія силы, все лучшее, къ чему только были способны. Брюлловъ вполнѣ лишенъ былъ всякого знанія и пониманія древняго міра; онъ, по натурѣ своей былъ вовсе лишенъ чувства Греціи и Рима, но въ картинѣ своей помѣстилъ не мало современной итальянской красоты, или, по крайней мѣрѣ, красивости, списанной съ натурщиковъ и натурщицъ, поставленныхъ въ позу живой картины. Точно также, Бруни не имѣлъ въ своей натурѣ ровно никакого постиженія

чего нибудь библейскаго, только заимствовалъ кое-что съ красивыхъ евреекъ, какихъ могъ сыскать въ Римѣ: кромѣ этихъ внѣшнихъ чертъ, все остальное у него, какъ и у Брюллова, академическая дрессировка, классная выучка по образу и подобію болонезцевъ. Воображенія настоящаго, не придумывающаго, склеивающаго и складывающаго, а творящаго, у него столько-же мало было, какъ и у Брюллова. У обоихъ, главнымъ корнемъ являлось чувство и направленіе „болонское", въ которомъ ихъ отпрепаривовала петербургская академія въ Петербургѣ, и всеобщій примѣръ въ Италіи. Успѣхъ у обоихъ былъ громаденъ и въ Италіи, и въ Россіи—но только никогда въ Европѣ. Недостатокъ настоящаго художественнаго настроенія былъ здѣсь слишкомъ чувствителенъ. Впрочемъ, при оцѣнкѣ двухъ соперниковъ, въ Россіи постоянно былъ значительный перевѣсъ на сторонѣ Брюллова: его считали „геніемъ", а второго—только „талантомъ", между тѣмъ, какъ высшихъ художественныхъ качествъ художества никогда не было ни у того, ни у другого, и все въ ихъ творчествѣ было притворно, заимствовано и напялено искусственно какъ чужой кафтанъ. Брюлловъ болѣе нравился такъ называемой „красотой" изображеній, тогда какъ эта красота была у него чисто внѣшняя, бѣдная и монотонная, и всегда на одинъ и тотъ-же ладъ—Гвидо-Реніевскій, притомъ же, за нимъ утвердилась прочная слава богатаго фантаста, остроумнаго изобрѣтателя и блестящаго, необыкновенно-умнаго, глубокаго мыслителя объ искусствѣ, тогда какъ онъ былъ только надутый риторъ. У Бруни всѣхъ этихъ авантажей и блеска не существовало: „красоты" у него въ изображеніяхъ бывало всегда мало, и даже въ его „Вакханкѣ", считаемой всегда чудомъ граціи и изящества, изящно собственно только списанное съ хорошей модели тѣло, а голова мало красивая, манерна и немного даже кривляка. Да и вообще, послѣ „Змѣя", онъ почти никогда женщинъ и не писалъ болѣе. „Турчанокъ", голыхъ, спящихъ, или умывающихся дѣвчонокъ, „Бахчисарайскихъ фонтановъ", „Діанъ любострастно ползущихъ къ Эндиміону" и прочей брюлловской дребедени онъ никогда не писалъ, былъ молчаливъ, серьезенъ и строгъ въ обращеніи, портретами гран-монда не занимался, и вообще взялъ на свою долю суровое „микель-анджельство", предоставивъ болѣе счастливому и разбитному товарищу—„рафаэльство". Понятно, всѣ шансы были на сторонѣ послѣдняго. Ничто религіозное не входило въ составъ натуры ни того ни другого, и однако по россійскимъ привычкамъ, всю жизнь они писали религіозныя картины. Они оба были къ этому дѣлу вполнѣ негодны, но опять-таки Брюлловъ мнилъ себя идущимъ по дорожкѣ старыхъ итальянцевъ вообще, и Рафаэля въ особенности, Бруни—по дорожкѣ Микель-Анджело, въ сущности воспроизводя, въ своемъ *итальянскомъ*, римскомъ пере-

водѣ—*нѣмецкій* духъ, настроеніе и духъ мюнхенскаго тощаго Микель-Анджело—Корнеліуса. Его пророки, его видѣнія, его „Страшные суды“—все это собраніе костлявыхъ, неуклюжихъ, отталкивающихъ своимъ лже-величіемъ, чучелъ. Брюлловъ однажды попробовалъ и самъ влѣзъ въ башмаки Микель-Анджело: когда шло дѣло объ отмѣнѣ расписыванія купола въ Исааковскомъ соборѣ, онъ яро провозглашалъ: „я воображалъ себѣ, что я—второй Микель-Анджело, что я воздвигну себѣ безсмертный памятникъ. Легче умереть сто разъ, чѣмъ отказаться отъ купола“. Но башмаки пришлись не впору, и когда Брюллову дано было расписывать этотъ куполъ, онъ все-таки ничего не сдѣлалъ тутъ путнаго, а только произвелъ обычную балонскую чепуху и безвкусіе, и все продолжалъ извиняться съ вѣчнымъ своимъ риторствомъ. „Мнѣ тѣсно здѣсь! Я росписалъ-бы теперь цѣлое небо!“ По счастью, никто ему этого не поручалъ. Много милліоновъ рублей уцѣлѣло, да вмѣстѣ, по счастью, множествомъ притворныхъ, лже-религіознахъ картинъ и фресокъ существуетъ на свѣтѣ меньше.

Среди всѣхъ своихъ иллюминацій, фейерверковъ, крутящихся солнцъ и разсыпающихся ракетъ, на которые онъ такъ безжалостно растратилъ свой талантъ, Брюлловъ все-таки оставилъ послѣ себя цѣлый рядъ хорошихъ, живыхъ портретовъ. Я думаю, изъ нихъ всѣхъ лучше и совершеннѣе по жизни и непосредственности—недоконченный набросокъ портрета Крылова; затѣмъ слѣдуютъ портретъ кн. Голицына, кн. Оболенскаго, Нестора Кукольника въ Лѣтнемъ саду, хорошій, но необыкновенно манерный, театрально задуманный, расцвѣченный и крикливый портретъ графини Самойловой, простой, но пятнистый портретъ Струговщикова, А. М. Горностаева и др. Но большинство своихъ портретовъ Брюлловъ портилъ выдуманными, маскарадными костюмами и вычурнымъ трактованіемъ. Къ слабымъ портретамъ его принадлежатъ портреты: дѣвицъ Алекс. Аѳ. и Ольги Аѳ. Шишмаревыхъ, идущихъ садиться на франтовскихъ коней, для прогулки, между тѣмъ какъ эти дѣвицы никогда не ѣздили до тѣхъ поръ верхомъ—но великій Брюлловъ вздумалъ, захотѣлъ, и послушныя барышни сшили себѣ амазонки. Такія штуки выкидывалъ тогда нерѣдко Брюлловъ. Даже съ самаго себя онъ написалъ прекрасный портретъ, но старался сдѣлать тутъ изъ себя какой-то Ванъ-Дейковскій оригиналъ, въ черной неизвѣстной драпировкѣ, сохранивъ, впрочемъ, свой обычный комическій хохолъ à la Аполлонъ Бельведерскій, воображая, что это богъ знаетъ какъ художественно.

Въ результатѣ всего вмѣстѣ вышло, что Брюлловъ не сдѣлался ни Рафаэлемъ, ни Микель-Анджеломъ, ни вообще какимъ-бы то ни было великимъ художникомъ, никакого „свѣтлаго воскресенья живописи“ (какъ вообразилъ себѣ Гоголь) не произвелъ въ мірѣ, и только

вмѣстѣ съ Бруни прибавилъ новый, капельку болѣе оживленный и модернизованный актъ къ прежнимъ соннымъ летаргическимъ актамъ Егоровыхъ и Шебуевыхъ. Каковы они ни были, а все-таки картины Брюллова (не говоря уже о „Помпеѣ") во много разъ были живѣе, сильнѣе и натуральнѣе деревянныхъ Энгровъ во Франціи, а фрески Бруни едва-ли не гораздо выше, важнѣе жесткихъ, словно кожаныхъ Корнеліусовскихъ въ Германіи.

Несмотря на великую репутацію Брюллова, онъ все-таки никакой новой школы и никакого новаго художественнаго движенія у насъ не образовалъ. Прямые, многочисленные ученики его, Михайловъ, Мокрицкій, Желѣзновъ, и имъ подобные были просто бездарны, Капковъ („Вдовушка") былъ не безъ дарованія, но совсѣмъ безъ воображенія и инициативы; изъ подражателей, Моллеръ былъ скорѣе любитель, чѣмъ настоящій художникъ, и вѣчно слушался кого-нибудь: его красный колоритный „Поцѣлуй" былъ совершенно въ итальянскомъ родѣ (хотя во время его написанія всѣ говорили въ Римѣ, что „Поцѣлуй" чисто-на чисто былъ продиктованъ Моллеру—Александромъ Ивановымъ), а большая его картина „Іоаннъ на островѣ Патмосѣ" была совершенно въ нѣмецкомъ родѣ, продиктована Овербекомъ и съ крайнимъ нѣмецкимъ піетизмомъ, даже пасторствомъ. Что-же касается Флавицкаго, то онъ всего ближе подходитъ къ Брюллову въ своей огромной картинѣ „Христіанскіе мученики въ Колизеѣ" (1861), но онъ ровно ею никого не заинтересовалъ въ Россіи, и лишь впослѣдствіи заинтересовалъ многихъ отчасти трагическимъ выраженіемъ своей „Княжны Таракановой" (1864), а еще болѣе мучительностью злой тюремной неволи. Но всѣ эти, вмѣстѣ взятые художники, прогорѣли, какъ зажженная спичка, очень недолго, скоро потухли, и сошли со сцены безъ всякаго слѣда.

Лишь много лѣтъ спустя явились художники, на видъ какъ будто похожіе на брюлловскихъ послѣдователей и продолжателей: Константинъ Маковскій и Семирадскій, Но это можетъ показаться именно только на видъ, и только при поверхностномъ наблюденіи. Оба художника были натурами, ничего общаго не имѣющими ни съ его болонезскимъ темпераментомъ, ни съ его болонской школой. Подобныхъ слишкомъ скорыхъ сравненій надо остерегаться. Главное у обоихъ были—свѣтовые эффекты, солнечное освѣщеніе, любовь къ краскамъ, щеголянье размашисто написанными, богатыми аксесуарами (галуны, позументы, шелки, бархаты, перья, перламутры, бронзы, мраморы, пронизанная солнечными лучами листва), наконецъ, пристрастіе у Семирадскаго къ античности, а у К. Маковскаго пристрастіе ко всему старинному барскому русскому блеску и бутафорству. Ничего подобнаго у Брюллова не было. Ни античности, ни древне-русскаго, онъ ничего этого не любилъ и о нихъ не забо-

тился: попробовалъ *по разу*, и бросилъ навсегда. Вообще, все реальное въ живописи очень мало его интересовало. Ему-бы все только аллегоріи, да полеты на облакахъ, да „остроумныя“ разныя выдумки и хитрости. Нѣтъ, нѣтъ, на К. Маковскаго и Семирадскаго все дѣйствовали совершенно другія вліянія, болѣе новыя и реальныя. Мыслей у нихъ никакихъ особенныхъ не было, но „Перенесеніе меккскаго ковра“, русскіе старинные „пиры“, „поцѣлуи“ русскихъ гаремныхъ невѣстъ, толпы римлянъ язычниковъ и новыхъ христіанъ, пляска голыхъ гречанокъ—все это говоритъ о любви къ толпѣ, къ многолюднымъ массамъ, къ богатству, къ обилію, роскоши, шуму, звону, блистанію — и больше ни о чемъ. Все брюлловское было совершенно другое.

У Бруни никогда не было даже и такихъ учениковъ и послѣдователей, какіе бывали все-таки у развеселаго, шумливаго Брюллова. Онъ былъ угрюмъ и мало способенъ привлекать къ себѣ кого бы то ни было.

52.

Совершенную противуположность Брюллову и Бруни представлялъ ихъ современникъ и товарищъ Александръ Ивановъ.

Во-первыхъ, онъ былъ русскій, настоящій русскій. У него было свое отечество, своя страна, тогда какъ у тѣхъ двухъ ничего подобнаго никогда не было, да они и знать не хотѣли и не нуждались ни въ одномъ глазу. У него была постоянная, громадная забота о томъ, *что̀* онъ дѣлаетъ, *для кого* онъ дѣлаетъ, и *на что̀* его картины пригодятся. Ему всю жизнь страстно хотѣлось и себя повысить, да и другихъ тоже. Всю жизнь свою онъ искалъ самоусовершенствованія, правды, читалъ свѣтлымъ умомъ, размышлялъ горячимъ сердцемъ, постоянно звалъ науку и знаніе къ себѣ на помощь, а у тѣхъ двухъ не было и тѣни этой любви, этой заботливости, этого свѣтлаго ума, этого удивительнаго пониманія вещей. Къ несчастію, у Иванова не было не только великаго, но даже вообще достаточнаго таланта, способнаго выражать въ картинахъ великія и широкія его идеи, а тотъ, который былъ у него, былъ скованъ Академіей и ея воспитаніемъ, а вмѣстѣ робостью передъ навязанными въ молодости авторитетами. Отъ этого-то его первая картина „Явленіе Христа Магдалинѣ“ слаба, словно классная „программа“ и полна торвальдсеновщины, такъ какъ Ивановъ еще вѣровалъ въ Торвальдсена, и только Магдалина, впрочемъ, вполнѣ болонезская, выразила самого Иванова, и такое глубокое чувство, такое выраженіе душевной измученности, но вмѣстѣ и радости, просіявшей вдругъ неожиданно молніей, какихъ никогда не бывало на картинахъ

всѣхъ академій, вмѣстѣ сложенныхъ, вмѣстѣ и съ нашей, и со всѣми ея Брюлловыми и Бруни: отъ этого-то и вторая (и послѣдняя) его картина вышла мало удачна и замучена—такъ долго и много онъ съ нею возился въ своей нерѣшительности и робости; одни только его безчисленные этюды къ ней—драгоцѣнны, несравненны, именно потому, что тутъ онъ былъ одинъ самъ съ собой и природой, и ничьи, вѣчно безпокоившіе его образы „высшаго начальства" не стояли надъ нимъ грозными привидѣніями и соглядатаями: не было уже тутъ около ни Леонардо да-Винчи, ни Рафаэля, ни Торвальдсена, ни Овербека. Эти его этюды съ живыхъ людей и съ живой природы—великія сокровища русскаго искусства.

Брюлловъ и Бруни были лишены всякой способности къ религіознымъ сочиненіямъ, и потому дѣлали тутъ все только оскорбительные промахи („Взятіе Божіей Матери на небо", „Троица", „Христосъ во гробѣ", композиціи на Евангельскіе сюжеты въ Исаакіевскомъ соборѣ, и тамъ-же „прославительныя" фрески его, въ куполѣ тамъ же, въ честь патроновъ русской царской фамиліи—все это Брюллова; „Моленіе о чашѣ", „Потопъ", „Возстаніе мертвыхъ", множество громадныхъ композицій на сюжеты изъ Библіи въ Исаакіевскомъ же соборѣ, Бруни). Въ совершенную противуположность имъ, Ивановъ именно только и былъ способенъ къ религіозной живописи. Онъ былъ человѣкъ глубоко вѣрующій, вопросы религіи и церковной христіанской исторіи наполняли всю его душу. Онъ-было попробовалъ, въ молодости, въ началѣ своего житья въ Италіи, писать бытовыя итальянскія картины—но это къ нему ничуть не шло, это вовсе было ему не къ лицу, и итальянскія лавочки, итальянскіе женихи съ невѣстами, выходили у него словно „Фрейшицъ, разыгранный руками робкихъ ученицъ". Онъ-было попробовалъ, точно такъ же, во время начинающейся старости, позаняться „невѣріемъ, убѣждалъ себя, да и другихъ, что Герценъ и Штраусъ просвѣтили его и переставили на новый рельсъ, но никакого новаго рельса у него не построилось, и онъ продолжалъ катиться все по старой, единственной своей дорожкѣ. Но тутъ онъ былъ и несокрушимъ, и неуязвимъ, и недосягаемъ, какъ всякій истинный фанатикъ мысли и чувства. Главная работа и созданіе его жизни—иллюстраціи къ Ветхому и Новому Завѣту такъ велики, такъ высоки, правдивы и сильны, что являются чѣмъ-то совершенно исключительнымъ во всей исторіи живописи. Подобныхъ иллюстрацій Библіи нѣтъ ни у одного другого народа. Конечно, я имѣю въ виду не всѣ 20 тетрадей его композицій: добрую половину рисунковъ надо выключить изъ нашихъ соображеній и забыть ихъ вовсе. Это тѣ, молодыхъ лѣтъ рисунки, гдѣ царствуетъ еще академизмъ и гдѣ Ивановъ еще больной, зараженный младенецъ. Тутъ есть и древне-еврейскія сцены, и Благовѣщенія, и

Распятія, и Воскресенія, въ краскахъ и безъ красокъ, но все это еще болѣзнь и немощь, академическое хирѣнье и цеховая прививка. Надо Иванова смотрѣть въ дни его расцвѣта и чуднаго роста, въ послѣднія 10 лѣтъ его жизни, съ 1848 до 1858 года, въ тѣ 40-е годы возраста, когда человѣкъ всего сильнѣе и полнѣе, и когда Ивановъ, безъ денегъ, нужныхъ ему для продолженія картины и растревоженный революціей Рима, принялся, вмѣсто того, чтобы писать красками, для него стѣснительными и неловкими,—принялся рисовать карандашомъ и перомъ. Тутъ только началось настоящее торжество бѣднаго мученика Иванова. Онъ перенесся всею мыслью и талантомъ въ древній міръ народовъ, и всего болѣе въ міръ того народа, который былъ для него самый драгоцѣнный — еврейскій, и воспроизвелъ съ удивительною талантливостью, какъ никто еще, никогда и нигдѣ не дѣлалъ, его внѣшній и внутренній обликъ (не даромъ онъ столько лѣтъ изучалъ въ Италіи еврейство, котораго тамъ такъ еще много), его тѣлесную и душевную жизнь, его внѣшнія привычки и пріемы, и его вѣрованія, еще съ древними, азіатскими его формами, иногда еще чудовищными и варварскими, а иногда полными граціи и красоты. Навѣрное, весь ассирійскій міръ, изображенный Ивановымъ такъ картинно и такъ правдиво, со своими громадно-крылатыми божествами, грозными и неподвижными чертами семитическаго лица, эти монументальныя громады, роскошно-богатыя и поразительныя величіемъ,—навѣрное все это было близко и родственно воображенію и глазамъ древняго еврея, но также оставило неизгладимые, огненными чертами нарѣзанные слѣды на мысли, жизни и чувствѣ еврейскаго народа начала нашей эры. И вотъ этотъ-то міръ представленъ Ивановымъ уже совсѣмъ, до корней души, преобразившимся и выросшимъ громадно. Такія сцены, какъ „видѣнія“ Авраама и Исаака, бесѣды Дѣвы Маріи и Елизаветы, „Священникъ еврейскаго храма Захарія“, „Бѣгство во Египетъ“, „Тайная Вечеря“, „Проповѣдь на горѣ“, велики и несравненны у Иванова.

Но несравненен Ивановъ не однимъ только вѣрнымъ изображеніемъ еврейскаго народа. Несравненен онъ еще и тѣмъ, что не можетъ идти съ нимъ въ сравненіе ни одинъ изъ всѣхъ нашихъ живописцевъ, рѣшавшихся писать картины на религіозныя темы. Всѣ они принимались за такое дѣло либо по чужому заказу, либо по какому нибудь особенному обстоятельству—мгновенной вспышки, впечатлѣнію, чужой просьбѣ или собственному обѣщанію. Примѣры тому многочисленны и извѣстны. Если начать съ самаго начала, то и Брюлловъ, конечно, никогда не вздумалъ бы самъ собою писать ре-

лигіозныя картины, если-бы не Исаакіевскій соборъ и разныя другія церкви, такъ сказать, сами собой не подкатились бы и, по прежнимъ примѣрамъ, не предоставили бы „первому современному живописцу“ расписывать ихъ стѣны. Навѣрное, онъ всю жизнь писалъ бы исторіи, аллегоріи, жанры, но никогда не религіозную живопись. Бруни точно такъ же, навѣрное, весь вѣкъ изображалъ бы, по своему коренному вкусу, не библейскіе и евангельскіе сюжеты, а разную диковинную „мистику“ и „трансцендентальность“ въ итальянскомъ и нѣмецкомъ родѣ. „Поклоненіе царей земныхъ небесному“, „Борьба добрыхъ духовъ со злыми“—все сочиненія, не заключающія въ себѣ ничего христіанскаго и библейскаго, сочиненія чисто миѳологически-космополитическія, но только по крайней необходимости коекакъ пристегнутыя къ русскому собору. Послѣ Брюллова и Бруни, русскіе живописцы, писавшіе картины и фрески, никогда не имѣли, въ самомъ дѣлѣ, никакого истиннаго и искренняго отношенія къ Библіи и Евангелію, и ихъ многочисленныя изображенія въ этомъ родѣ явились на свѣтѣ единственно потому, что такъ было имъ предложено, поручено или приказано. У Иванова это была душевная, всегдашняя, вѣчная потребность, у прочихъ—наскоро кое-какъ отхватанная случайность, которая, когда кончилась, болѣе о ней авторы и не думаютъ.

Даже такіе выдающіеся, и по уму, и по серьезности, и по таланту, художники, какъ Гё и Крамской, слишкомъ мало проявили способности къ изображенію сценъ изъ жизни Христа, на видъ какъ будто-бы ими излюбленныхъ. У Гё—Христосъ, въ первыхъ пробахъ автора, какой-то сентиментальный и печально-задумчивый—„Тайная Вечеря“ (1861)—что̀ слишкомъ еще мало и неудовлетворительно для Его личности, слишкомъ бѣдно и односторонне изображаетъ ее; въ послѣдующихъ же картинахъ Ге́ передаетъ Его еще поверхностнѣе и неполнѣе. Въ „Синедріонѣ“, великолѣпно задумано и представлено оплеваніе достойнаго и приниженнаго со стороны могучихъ жуировъ, разжирѣвшихъ гордецовъ и насильниковъ, превосходно противуположеніе двухъ борющихся сторонъ, прекрасно и освѣщеніе, яркими огнями, этой высоко-трагической сцены, но всетаки настоящаго Христа тутъ недостаетъ—таланта у Гѐ на это не хватило. Наконецъ, „Распятіе“—есть chef d'oeuvre необычайный по страшному и поразительному изображенію муки и смерти, chef d'oeuvre среди всѣхъ тысячей „Распятій“, не имѣющій себѣ подобнаго, но эта картина представляетъ вовсе не Христа, а личность совсѣмъ не выраженную, неизвѣстную и непонятную. При этомъ, во всѣхъ вообще картинахъ Гѐ на религіозные сюжеты,—апостолы ординарны и незначительны.

Крамской былъ, по главному характеру своего дарованія, отлич-

ный портретистъ, и потому, несмотря на подробныя объясненія, которыя онъ неутомимо любилъ давать своимъ двумъ картинамъ на „религіозные сюжеты“ и словесно, и письменно, онъ никогда не былъ въ состояніи придать имъ истинное значеніе и характеристику. Въ этихъ картинахъ слишкомъ много резонерства и слишкомъ мало творчества. Художественнаго элемента въ нихъ вовсе не присутствуетъ. „Христосъ въ пустынѣ“ (1872), сидитъ на камняхъ, спиной къ Іерусалиму, смущенный и усталый, и какъ будто надумывается. О чемъ надумывается, зачѣмъ надумывается, на что кому бы то ни было нужно это нерѣшительное и смутное надумываніе, вмѣсто настоящаго „дѣла“, фактовъ, дѣяній—этого никто не объяснитъ. Во второй картинѣ (недоконченной) Христосъ никакой роли не играетъ—и притомъ нарисованъ очень плохо. Его „осмѣиваютъ“, и Онъ безпрекословно это сноситъ (подобно другому неудачному „пассивному“ Христу—Антокольскаго)! Какая неудовлетворительная, какая бѣдная задача!

Ивановъ былъ человѣкъ другого склада и ощущенія. Онъ былъ самъ гораздо талантливѣе, полнѣе и богаче одаренный человѣкъ и потому его изображенія изъ Христовой исторіи имѣютъ и художественное, и историческое, и всемірное значеніе въ тысячу разъ бо̀льшее противъ попытокъ Крамского и Гѐ (кромѣ несравненнаго „Распятія“ этого послѣдняго), вовсе „не-религіознаго“.

Такимъ образомъ, подводя итогъ всему сказанному, я нахожу, что у русскихъ, кромѣ одного единственнаго исключенія, вовсе нѣтъ способности къ „религіозной живописи“. Почему это такъ—причинъ тому много, и не здѣсь мѣсто ихъ разбирать. Думаю только, говоря вообще: время не то! Единственное, настоящее, серьезное и важное исключеніе—Ивановъ. „Но если могъ родиться та̀кой *одинъ* человѣкъ, могутъ еще родиться другой, третій, двадцатый, сотый“. Можетъ-быть, только этого покуда нѣтъ.

53.

Около самой середины XIX вѣка произошелъ, среди нашей русской живописи, фактъ величайшей важности: была выставлена въ Академіи Художествъ, въ 1849 г., картина Ѳедотова: „Свѣжій кавалеръ“. Что такую оригинальную, необыкновенную, талантливую картину неожиданно написалъ какой-то отставной военный, лишь немного поучившійся въ академіи, въ баталическомъ классѣ—уже и это было довольно чудно̀, но еще чуднѣе и невообразимѣе было то, что этому странному художнику было суждено сдѣлаться впослѣдствіи родоначальникомъ цѣлаго отдѣла русской живописи,—такого отдѣла, который вышелъ важнѣе всѣхъ до того времени являвшихся

въ Россіи картинъ. Онъ очень мало зналъ и читалъ, не имѣлъ понятія о томъ, что̀ дѣлается въ Европѣ, голландцевъ не зналъ, Гогарта игнорировалъ и даже очень „не любилъ“ (когда впослѣдствіи узналъ его), писалъ сѣрыми, неумѣлыми красками, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, все-таки вышелъ однимъ изъ важнѣйшихъ и замѣчательнѣйшихъ, оригинальнѣйшихъ продолжателей Гогарта. Его всему учила и все ему подсказывала прямо сама натура и жизнь русская, имъ видѣнная и испытанная въ юношескихъ годахъ. Юморъ, ѣдкость, чувство правды, глубокая наблюдательность, мѣткость, умѣнье распорядиться съ сочиненіемъ и расположеніемъ картины, способность писать хорошо (хотя и темно, и сѣро)—все это соединялось въ немъ, все это было у него прирожденно. Все выходило у него просто и естественно. И, что̀ тоже особенно удивителъно, онъ, такой правдивый, художественный и наблюдательный, восхищался картинами и реторикой Брюллова, безконечно восхищался ими и признавалъ ихъ высоко-талантливыми, онъ, который больше всѣхъ другихъ долженъ былъ бы гнушаться ими и презирать ихъ неправду, фальшь и вычурность.

Ѳедотовъ нарисовалъ большую массу рисунковъ перомъ и акварелью, и они многимъ нравились, но имѣютъ довольно мало значенія среди его твореній: они часто забавны, смѣхотворны, мѣтки по изображенію слабыхъ или гадкихъ сторонъ русскаго средняго и низшаго сословія но почти всегда впадаютъ въ шаржъ и каррикатуру, испорчены преувеличеніями и натяжками—очень многочисленными („Разборчивая невѣста“, „Мышеловка“, „Смерть Фидельки“, „Модный магазинъ“ и мн. др.). Настоящими же воплощеніями его духа, творчества и таланта были только двѣ его картины: „Свѣжій кавалеръ“ (1849) и „Сватовство маіора“ (1850). Обѣ посвящены изображенію дѣйствительной нашей жизни. Первая представляетъ русскаго маленькаго чиновничка, гордящагося передъ молодой кухаркой-крестьянкой: „Какъ-молъ ты смѣешь такъ со мною говорить! Мнѣ вонъ какой орденъ нынче данъ!“ Другая изображаетъ купеческую семью, гдѣ отецъ совсѣмъ уже невмѣняемый идіотъ, стоитъ, смотритъ, слушаетъ, глупо улыбается, но уже ничего не понимаетъ, и только боязливо жмется; мать, еще свѣжая и даже красивая, хватаетъ разодѣтую въ розовое бальное платье перезрѣлую, засохшую дочку, которая отъ жеманства и робости рвется улепетнуть изъ комнаты; за дверью уже стоитъ, расправляя по старинному, по армейски, передъ зеркаломъ усы, толстякъ армейскій маіоръ, надѣющійся поправить женитьбой на купецкой дочери, свои плохія обстоятельства. Другія картинки Ѳедотова либо разслабленно сентиментальны (напримѣръ, его „Вдовушка“), либо незначительны и неинтересны, и поэтому мало распространились въ публикѣ. Въ 1852

г. Өедотовъ уже и умеръ, въ сумасшедшемъ домѣ (отъ бѣдности и несчастій), но зато тѣ двѣ первыя его картины имѣли громадный успѣхъ, потому что глубоко соотвѣтствовали реалистическимъ потребностямъ Россіи, воспитанной своею геніальною реалистическою своеобразною литературой. Онѣ стали скоро извѣстны всей Россіи и оказали громадное вліяніе на судьбы русскаго искусства. Съ нихъ начался въ Россіи новый родъ искусства—бытовой, не имѣющій уже ничего общаго со сладенькою фальшью Венеціанова, но и съ болѣе значительными, все-таки довольно бѣдными, безхарактерными и слишкомъ еще мало интеллигентными картинками его предшественниковъ.

Черезъ 10 лѣтъ послѣ первой картины Өедотова «Свѣжій кавалеръ» появились, въ Петербургѣ, на выставкѣ Академіи Художествъ, двѣ первыя картины еще другого новаго художника, Перова. Эти картины: «Пріѣздъ станового на слѣдствіе» и «Сынъ дьячка, произведенный въ коллежскіе регистраторы» (1858), были полны юмора, комизма, но вмѣстѣ это были и когти молодого льва, вонзающіяся во врага. Онѣ обратили на себя общее вниманіе. Молодому москвичу дали медаль, и онъ сразу пошелъ крупнымъ громаднымъ шагомъ къ развитію. Скоро онъ опередилъ всѣхъ товарищей одного съ нимъ рода живописи—бытового, и сталъ главою ихъ всѣхъ.

А у насъ, въ началѣ 60-хъ годовъ было уже не мало совсѣмъ молодыхъ бытовыхъ живописцевъ, изъ числа которыхъ многіе были очень даровиты и писали, на русскіе сюжеты, картины очень замѣчательныя. Съ середины 50-хъ годовъ началось новое царствованіе, во многомъ, самомъ главномъ, отличавшееся отъ всѣхъ предыдущихъ, и сулившее русскимъ великіе дары счастья и свободы. Освобожденіе крестьянъ уже начинало казаться осуществляющимся въ близкомъ будущемъ, и всѣ сердца были полны радости и упованій. Крымская война только что кончилась, русскіе вздохнули полною грудью: какъ сказалъ одинъ великій русскій писатель и поэтъ, Герценъ, «отъ русской могилы былъ отваленъ громадный камень». Вездѣ начиналась словно весна и жизнь, свѣжая травка здорово зеленѣла. Русское художество тоже встрепенулось отъ сна, и поднялось. Масса новыхъ чувствъ, ожиданій, живописныхъ представленій, прежде не пробованныхъ кистями художниковъ, стали появляться изображенными на холстахъ новыхъ бытовыхъ живописцевъ. Андрей Поповъ написалъ «Складъ чая на нижегородской ярмаркѣ» (1860)—среди шума и сутолоки ярмарки фигуры русскихъ и китайскихъ торговцевъ; Якоби—«Привалъ арестантовъ», отправляемыхъ прежнимъ жестокимъ порядкомъ, по этапамъ, въ Сибирь (1861); Мясоѣдовъ—«Бѣгство Гришки Отрепьева изъ корчмы» (1862); Пукиревъ—«Неровный бракъ» (1862), старикъ генералъ, вѣнчающійся съ молодой

заплаканной дѣвушкой; Морозовъ—«Выходъ народа изъ псковской церкви» (1864); Невревъ—«Незабытое прошлое» (1866)—продажа крестьянки однимъ помѣщикомъ другому, и др. Наконецъ, сюда принадлежитъ и капитальная картина Прянишникова: «Гостиный дворъ» (1855), очень талантливый pendant ко многимъ пьесамъ Островскаго: здѣсь, какъ и у этого послѣдняго, цѣлый рядъ живописнѣйшихъ и оригинальнѣйшихъ характеровъ, но, къ несчастью, картина эта неудовлетворительна по письму и, сверхъ того, нѣсколько прилизана. И все-таки, это была лучшая картина этого замѣчательнаго художника, Прянишникова: его «Порожняки» (1872), «Жестокіе романсы» (1881), его «Освященіе воды» и «Жертвенный котелъ» (оба въ Вяткѣ), свидѣтельствуютъ о талантѣ, но во многомъ, особенно въ живой и глубокой обрисовкѣ характеровъ, уже значительно уступаютъ «Гостиному двору».

Среди этого блестящаго и оригинальнаго сообщества русскихъ юношей художниковъ, Перовъ стоялъ выше всѣхъ. Рядъ его chefs d'oeuvre'овъ великъ. Начавъ съ „Пріѣзда станового“ и „Сына дьячка, произведеннаго въ коллежскіе регистраторы“, онъ въ продолженіе лѣтъ двадцати шелъ все впередъ и впередъ, и только покоренный болѣзнью и страданіями, сошелъ со своего боевого коня и принялся писать пустѣйшія миѳологическія и незначительнѣйшія религіозныя картины, къ сюжетамъ которыхъ вовсе не имѣлъ никакой способности. Значительнѣйшія его картины были: „Крестный ходъ“ (1861), „Деревенскія похороны“ (1865), „Пріѣздъ гувернантки въ купеческій домъ“ (1866), „Тройка“, „Маленькіе измученные мастеровые“ (1866), „Утопленница“ (1867), „Учитель рисованья“ (1867), „Птицеловъ“ (1870), „Странникъ“ (1870), „Охотникъ на привалѣ“ (1871), „Рыболовъ“ (1871). Большія историческія картины: „Никита Пустосвятъ“ и „Пугачевъ“ не удались; ихъ сюжеты не соотвѣтствовали его натурѣ и превышали его силы. Онѣ тоже не были и кончены, но все-таки нѣсколько отдѣльныхъ фигуръ, раскольниковъ въ первой, и послѣдователей Пугачева во второй, въ высшей степени правдиво и глубоко схвачены вѣрной народной фантазіей Перова, и навѣрное никогда не будутъ превзойдены никакимъ будущимъ нашимъ талантливѣйшимъ историческимъ живописцемъ. Наконецъ, Перовъ написалъ, въ первой половинѣ 70-хъ годовъ, нѣсколько превосходныхъ, полныхъ характерности, правды и глубины, портретовъ русскихъ писателей, ученыхъ, художниковъ и частныхъ лицъ: Достоевскаго, Островскаго, Даля, Ап. Майкова, Рубинштейна, купца Камынина.

Въ первые же годы выступленія Перова на художественную сцену, въ русскомъ искусствѣ произошло такое событіе, котораго никто не могъ предвидѣть, но которое было необыкновенно: худо-

жественный бунтъ. Двадцатилѣтняя молодежь возмутилась тѣми „программами“ на высшую золотую медаль (съ поѣздкой за границу), которыя крѣпко, мирно и счастливо навязывались ученикамъ академическимъ въ продолженіе лѣтъ ста, еще со временъ Екатерины II. Движимые духомъ времени и проснувшимся тогда въ Россіи чувствомъ самосознанія, они отказались отъ Академіи, наградъ и заграницы, устроили свою собственную Артель, нѣчто въ родѣ „фаланстера“ à la Чернышевскій, и стали жить и работать сообща, вмѣстѣ. Чудную ихъ тогдашнюю идиллическую, розовую, полную мысли, труда, самоотверженія и любви жизнь ярко и талантливо описалъ впослѣдствіи Рѣпинъ. Главнымъ капельмейстеромъ ихъ, трибуномъ, совѣтникомъ, настроителемъ и учителемъ по всѣмъ частямъ былъ — силачъ умомъ и талантомъ Крамской. Но Артель просуществовала всего пять-шесть лѣтъ. Пала она, въ 1870 году, по всегдашней русской причинѣ — благодаря мелочнымъ раздорамъ, несогласіямъ и печальной русской апатіи. Бодрости и энергіи хватило только на семь лѣтъ! Но даже и то, что̀ она сдѣлала — было очень важно. Она впервые выразила и водворила „національное и свободное художество“. Екатерина II еще въ концѣ XVIII-го вѣка говорила, на мраморной доскѣ у входа въ Академію, о „свободномъ художествѣ“ въ Россіи, но его все-таки у насъ и до самой середины XIX-го вѣка не было. Создалъ его первый — Ѳедотовъ, а крѣпко углубили въ почву и возростили „артельщики“. Послѣ того, наслѣдниками „артельщиковъ“ выступило въ 1871 г. — по мысли Мясоѣдова, и по дружному усилію Перова, Крамского и всѣхъ лучшихъ тогдашнихъ русскихъ художниковъ, новое сообщество—передвижники.

„Передвижники“! Это было не что-нибудь новое, но только новое возрожденіе того самаго корня, который заложенъ былъ въ русскую почву протестантами-артельщиками, и только на время пріостановился было со своимъ ростомъ. Вмѣсто прежнихъ 13-ти протестантовъ 1863 года вступило въ новое „Товарищество“ множество русскихъ художниковъ. Девизомъ ихъ были: реализмъ, національность, отстраненіе себя, своего творчества отъ всего академическаго, традиціоннаго, дѣятельность собственнымъ почином и усиліемъ помимо всякаго поощренія и помощи—полная независимость личная и творческая. И все это до такой степени было свое собственное, ни откуда не заимствованное, а свойственное русской почвѣ, что новые передвижники того и не знали, а выполнили ту великую и высокую программу, о которой мечталъ полу-классикъ и полу-академикъ, но еще болѣе свободной мыслью великій нашъ Ивановъ: онъ требовалъ полной „свободы и независимости“ для художника, отчужденія его отъ „мундира“ и „поощреній“, всегдашняго пребыванія его на „родинѣ“, писанія на „родные сюжеты“. Передвижники все 30-лѣтіе своего су-

шествованія, до конца XIX-го вѣка, исполняли этотъ завѣтъ, точно будто присягнувъ ему, и свято держась только его одного.

Недоброжелателей у нихъ во все это время было — безъ конца! Кто корилъ ихъ „лаптями", кто пессимизмомъ, кто—даже отсутствіемъ патріотизма. Какая это была безстыдная и наглая ложь, наглая клевета! Какъ будто передвижники вѣчно только и знали, что деревню да мужиковъ! Но кто хоть немножно читать умѣетъ, уже по однимъ печатнымъ каталогамъ ихъ выставокъ можетъ увидать, какъ злостна и безстыдна ложь враговъ, и какъ много было всегда разнообразія въ задачахъ и сюжетахъ передвижниковъ. Всѣ классы русскаго общества бывали у нихъ представлены, но только, если русскій народъ преимущественно состоитъ не изъ генераловъ и аристократовъ, не изъ графинь и маркизъ, не изъ большихъ людей, а всего болѣе изъ маленькихъ, не изъ счастливыхъ, а изъ бѣдствующихъ, — то, понятно, большинство сюжетовъ въ новыхъ русскихъ картинахъ, если онѣ хотятъ быть „національными", русскими непритворно, а равно и большинство дѣйствующихъ лицъ въ русскихъ картинахъ должны быть не Данты и Гамлеты, не герои и шестикрылые ангелы, а мужики и купцы, бабы и лавочники, попы и монахи, чиновники, художники и ученые, рабочіе и пролетаріи, всяческіе „истинные" дѣятели мысли и интеллекта. Русское искусство не можетъ уйти куда-то въ сторону отъ дѣйствительной жизни. Оно дѣлаетъ точь-въ-точь то самое, что великая, правдивая и талантливая русская литература.

Пусть будутъ прославлены тѣ, которые умѣютъ, не взирая ни на какое положеніе своего народа, ни на какія его бѣдствія и горести, летать праздной своей фантазіей въ вышинѣ, и на картинахъ рисовать (какъ Бёрнъ-Джонсы) смотрящихъ въ воду неземныхъ дѣвъ, сходящихъ по какимъ-то аллегорическимъ ступенямъ, идеальныхъ, небывалыхъ женщинъ, съ дудочками въ рукахъ, съ неизвѣстныхъ вершинъ въ неизвѣстныя глубины; пусть они рисуютъ все только объятія и поцѣлуи — русскій художникъ не дошелъ еще до этой степени тупости и сытаго безумія. У него другія задачи и цѣли есть.

Образовалась, въ послѣдніе годы, цѣлая масса иностранныхъ и русскихъ цѣнителей, которые не хотятъ знать никакихъ сюжетовъ изъ дѣйствительной жизни, и предпочитаютъ всяческій бредъ фантазіи, всяческій срамъ больного и атрофированнаго безумія. Повторяя несчастныя слова Мутера и другихъ декадентскихъ писателей Запада, они клеймятъ именемъ ненужныхъ „анекдотовъ" всѣ сцены изъ настоящей, совершающейся въ мірѣ жизни. Противъ такой скудости пониманія и такой бѣдности натуры ничѣмъ нельзя бороться, иначе, какъ произведеніемъ на свѣтъ созданій здоровыхъ, правдивыхъ и представляющихъ бытіе насъ всѣхъ съ такою истинностью, съ такою

искренностью, къ какимъ только способенъ неиспорченный, полный силъ художникъ. У кого глаза, умъ, пониманіе, чувство сохранились— тотъ можетъ еще воротиться къ здравому, неподкупному наслажденію правдой. Но кто уже болѣе не въ состояніи къ тому,—пропадай въ своемъ непроходимомъ мракѣ и ослѣпленіи. По счастью, большинство народа здраво, зряче, и полно силъ, не разбавленныхъ никакими нравственными немощами.

Это-то здоровое большинство русскаго народа постоянно оцѣняло цѣль, усилія и стремленія того художественнаго легіона, который выступилъ на смѣну Ѳедотова и Перова, и, подъ именемъ „Товарищества передвижниковъ“, посвятилъ свой талантъ и силы на выраженіе жизненныхъ задачъ, дорогихъ и нужныхъ нашему народу.

У этихъ художниковъ новаго склада и настроенія было два главныхъ центра: петербургскій и московскій, при чемъ къ московскому довольно близко примыкали еще два другихъ, менѣе значительныхъ центра: кіевскій и одесскій. Между всѣми ими существовало всегда великое единодушіе и согласіе, и лишь мало было разницы въ характерахъ и направленіи. Петербургъ и Москва служили, собственно, собирательными пунктами, гдѣ стояли боевыя знамена. Но собирались подъ эти знамена не одни только петербургскіе и московскіе художественные уроженцы. Тутъ присутствовала вся художественная Россія, вся даровитая молодежь, посвятившая себя искусству, и шедшая изъ провинціи въ Петербургъ и Москву, словно изъ темныхъ и длинныхъ корридоровъ къ свѣтящейся впереди, гдѣ-то далеко, яркой точкѣ. И лучшая часть этой молодежи никогда не обезличивалась, и на всю жизнь сохраняла свои молодыя впечатлѣнія, память о томъ, что поражало ее еще дома, и радовало или печалило на чужой сторонѣ. Этими впечатлѣніями юности, впослѣдствіи расцвѣтшими и развившимися, жила и восхищалась, можно сказать, просто ими питалась потомъ вся Россія, и отъ нихъ получала драгоцѣннѣйшій жизненный матеріалъ для своего художественнаго душевнаго существованія.

Необходимо замѣтить здѣсь, мимоходомъ, что не всѣ даровитые наши художники были членами Товарищества передвижныхъ выставокъ: нѣкоторые никогда туда не поступали. Напримѣръ, Журавлевъ, написавшій отличныя по типамъ и выраженію двѣ картины: „Купеческія поминки“ (1876) и „Благословеніе рыдающей въ отчаяніи, на колѣняхъ, невѣсты отцомъ ея, купцомъ“ (1878); другіе и были вначалѣ членами товарищества, да скоро вышли оттуда: Якоби, подававшій большія надежды своимъ „Этапомъ ссыльныхъ“ (1861), и никогда потомъ ихъ не оправдавшій; также Константинъ Маковскій, который написалъ лучшую свою картину: „Масляница“ (1869), и превосходный портретъ пѣвца Петрова (1870), раньше существованія Товари-

щества, а потомъ, въ 1881 году замѣчательный, по колориту, хотя со значительными погрѣшностями въ рисункѣ, портретъ императора Александра II, долго послѣ выхода своего изъ Товарищества.

Изъ числа членовъ Товарищества многіе написали картины очень даровитыя. Перечислять ихъ здѣсь трудно, и я только укажу немногія, кажущіяся мнѣ особенно выдающимися: у Мясоѣдова „Чтеніе манифеста" (1873); у Савицкаго „Встрѣча иконы" (1877); у Корзухина „Исповѣдь въ церкви" (1877) и лучшая его картина „Монастырская гостиница" (1882); у Максимова „Приходъ колдуна на деревенскую свадьбу" (1875)—это была картина характерная и интересная, впрочемъ очень черная и въ нѣкоторыхъ молодыхъ персонажахъ своихъ довольно не удовлетворительная; у Крамского „Неутѣшное горе" (1884) — сильное трагическое созданіе, лучшая по чувству и трогательности картина Крамского; у Ярошенки „Заключенный" и отчасти замѣчательная, только не по фальшивому сентиментально-претензливому замыслу, картина „Вездѣ жизнь".

На выставкахъ Товарищества иногда выставляли свои картины молодые московскіе талантливые художники, не бывшіе членами Товарищества, Сергѣй Коровинъ („Походъ въ Троицко-Сергіевскую Лавру", „Солдаты у колодца"), Архиповъ („На Окѣ на рѣкѣ") и др.

Но какъ изобразитель главнаго, всеобщаго теченія народной жизни, какъ продолжатель Ѳедотова и Перова, особенно значительное мѣсто занимаетъ Владиміръ Маковскій. Болѣе тридцати лѣтъ продолжается его высоко-талантливая дѣятельность и сила его творчества никогда не умалялась, напротивъ, постоянно разросталась въ поразительной степени. Въ Третьяковской галлереѣ, въ Москвѣ, куда вошло почти все самое крупное и замѣчательное, что создано художниками 60-хъ, 70-хъ, 80-хъ и 90-хъ годовъ, зала Владиміра Маковскаго занимаетъ одно изъ самыхъ значительныхъ мѣстъ. У него наблюдательность глубокая и тонкая, и онъ передаетъ то, что открываетъ его глазъ съ такимъ мастерствомъ, которое рѣдко можно встрѣтить во всемъ европейскомъ искусствѣ. Онъ очень неугоденъ нашимъ „декадентамъ" — а это, конечно, одно изъ лучшихъ доказательствъ, что онъ правдивъ, и превосходно изображаетъ истинную жизнь — имъ это всегда невыносимо, противно! Напротивъ, люди, не-декаденты, и русскіе, и иностранцы Запада, всегда цѣнили, и, вѣроятно, и впредь будутъ цѣнить его очень высоко. Юморъ, комизмъ, маленькое лукавство, иногда появляющіеся на губахъ и въ глазахъ у его дѣйствующихъ лицъ, смѣшныя положенія, въ которыхъ выражается вся натура его персонажей, съ ихъ уморительными иногда привычками, вкусами, движеніями, ужимками, поворотами, взглядами — все это прелестно и интересно. Въ его молодости, колоритъ у него былъ теменъ и, какъ бы сказать, шершавъ; но впослѣдствіи, благодаря его прилежнымъ изученіямъ

натуры, колоритъ его сильно измѣнился къ лучшему, и не представляетъ болѣе непріятныхъ дисгармоній. Лучшія его картины относятся къ 70-мъ и 80-мъ годамъ. По глубинѣ характеровъ, по трагичности сцены, лучшею его картиною мнѣ кажется „Осужденный“ (1880). Здѣсь передъ нами плачущіе отецъ и мать, крестьяне, пораженные его присужденіемъ ихъ сына къ ссылкѣ въ Сибирь. Они страстно устремляются къ нему среди часовыхъ и жандармовъ, а онъ холоденъ и равнодушенъ къ нимъ, онъ давно уже принадлежитъ другому міру. Къ числу другихъ отличныхъ его произведеній принадлежатъ: «Въ пріемной у доктора (1870); «Старики-помѣщики, отяжелѣлые и опустившіеся мужъ и жена, варятъ варенье» (1871); «Страстные любители соловьевъ», это фанатики соловьинаго пѣнія, изъ мѣщанъ и крестьянъ (1873); «Полученіе пенсіи въ казначействѣ» (1876); „Ходатай по дѣламъ» (1879); „Дѣловой визитъ“ (1881); „Дѣловая бесѣда» (1882); «Секретъ» (1884) — одинъ дѣлецъ другому говоритъ на ухо; «Въ передней» (1884)—пожилой чиновникъ, въ вицмундирѣ и шляпѣ, аккуратный и положительный, надѣваетъ на руку перчатку, а самъ поглядываетъ, улыбаясь, на красивенькую горничную; „Объясненіе въ любви“ (1891)—гимназистъ и молодая дѣвица за фортепіано. Довольно неудачны, только, у Вл. Маковскаго всѣ сцены изъ малороссійской сельской жизни, а изъ московской, сцены многолюдныя, большими группами, наприм. «Толкучій рынокъ» (1875—9). Со времени переѣзда въ Петербургъ, и профессорства въ Академіи Художествъ, Вл. Маковскій, къ удивленію, не создалъ ничего особенно выдающагося изъ новой его петербургской резиденціи.

Русское новое искусство—одно изъ самыхъ независимыхъ и самостоятельныхъ. Никто его не училъ, и ни отъ кого оно не заимствовало сюжеты изъ жизни для своихъ холстовъ, точно также, какъ и наша новая литература. Гоголь и Островскій не знали почти никакихъ иноземныхъ писателей, все брали изъ себя и прямо изъ окружавшей ихъ жизни, и богато черпали оттуда могучею рукою. Такъ было и съ Перовымъ и его значительнѣйшими товарищами (хотя я вовсе не думаю дѣлать сравненій между нашими лучшими живописцами и нашими великими писателями). При всей разницѣ талантовъ и личностей, и тѣ и другіе принадлежатъ къ одной и той же категоріи личностей самостоятельныхъ и независимыхъ.

54.

Но къ числу ихъ принадлежитъ, кромѣ Перова, еще и тотъ, явившійся послѣ него художникъ, который, безъ сомнѣнія, между русскими бытовыми художниками—самый важный, самый значительный. Это Рѣпинъ. У него, въ художественномъ его талантѣ, нѣтъ

ни юмора, ни упрековъ, ни жалобъ, ни насмѣшекъ, ни воплей, ни страданій, но есть серьезный, задумчивый, глубокій взглядъ на существующее, и «судъ» надъ нимъ. Рѣпинскіе «Бурлаки» (1870—1873) тѣ же «Каменобойцы» Курбэ, что проявились на свѣтъ въ Парижѣ, въ 1855 году. Только у Курбэ было на картинѣ всего два француза, а у Рѣпина—одиннадцать русскихъ. По чувству, по характеру, по силѣ, они были одинаковы, но по исполненію—очень различны: у Рѣпина письмо гораздо выше, совершеннѣе, жизненнѣе, ближе къ краскамъ природы и человѣка, наконецъ—солнечнѣе. Но кромѣ сходства задачъ, общественнаго положенія представленныхъ лицъ среди своего государства, ихъ одинаковаго непониманья своей горькой судьбины, есть еще одно что-то, что сближаетъ талантливаго француза съ талантливымъ русскимъ— это одинаковая судьба. Обоихъ ихъ сразу не взлюбили соотечественники, какъ враговъ, и лишь гораздо позже начали понимать и признавать ихъ. И такой параллелизмъ во всемъ нѣсколько разъ повторялся въ жизни обоихъ: на мои глаза «Крестный ходъ» Рѣпина (1878) представляетъ что-то родственное съ «Орнанскимъ» погребеніемъ». И тутъ и тамъ— шествіе, и тутъ и тамъ—духовенство и начальство, и тутъ и тамъ— народъ наполовину благочестивый, наполовину совсѣмъ чѣмъ-то другимъ наполненный, и вовсе не помышляющій о томъ, что тутъ происходитъ (какъ это является и у Менцеля въ его «Гастейнской процессіи» (1880), только у Рѣпина, на придачу ко всему есть одна нота еще повыше — это сердитые урядники, верхомъ, очень дикіе и свирѣпые, не взирая на присутствіе иконъ, крестовъ, хоругвей и духовенства; при томъ же еще, у Курбэ мысль выражена въ *одной* картинѣ, у Рѣпина—въ *двухъ*: 20 лѣтъ раньше, и 20 лѣтъ позже, и тѣмъ убѣдительнѣе становится зрителю Рѣпина, что время иной разъ идетъ, все перемѣняется, и мѣстность, и люди, и образъ жизни, а ничто изъ того, что самое худое, нелѣпое, безобразное, вредное, — не перемѣняется. Рѣпина и Курбэ одинаково упрекали въ грубости, въ шершавости выраженія и взятыхъ диссонансовъ — и къ обоимъ впослѣдствіи привыкли: нечего дѣлать, признали наконецъ обоихъ очень крупными художниками, истинными, неподкупными изобразителями современности!

У Рѣпина картинъ—не мало, начиная еще съ ученическихъ, классныхъ программъ. Его «Іовъ съ друзьями» (съ подробностями древне-еврейской и ассирійской жизни) и «Воскрешеніе Іаировой дочери» тотъ часъ-же обратили на себя общее вниманіе своею оригинальностью, своеобразностью, глубокимъ выраженіемъ—и правдивостью, реальностью жизненнаго изображенія. Чувствовался будущій великій талантъ. Но главными, послѣ перваго юнаго могучаго chef-d'oeuvre'а, «Бурлаковъ», являются слѣдующія: «Не ждали», «Арестъ

юноши въ деревнѣ по политическому дѣлу», «Исповѣдь», «Дуэль», съ такимъ несравненнымъ грустно-глубокимъ, безнадежнымъ выраженіемъ на лицѣ и въ глазахъ умирающаго, какого не пробовалъ и не достигалъ еще ни одинъ живописецъ въ мірѣ; наконецъ, чудные по щемящему же выраженію (только другого рода) «Поприщинъ» и «Молодая монашенка», тоскливо и тихо жалѣющая, при вечернихъ огняхъ церкви, о своей печальной участи». Это все такія-же великія, глубокія вещи, какъ и сюжеты Курбэ, столько же полныя значенія и трагичности, истинныя картины изъ современности художника, но только съ еще большею психологичностью. Наша публика мало на нихъ обратила вниманія, при появленіи ихъ на свѣтъ. Но, рано или поздно, ихъ время и слава навѣрное еще придутъ—въ томъ нельзя сомнѣваться. Не много есть картинъ на свѣтѣ съ такимъ глубокимъ выраженіемъ. Но Рѣпинъ, невольно сближаясь съ Курбэ, и какъ-бы подкрѣпляя старинный его примѣръ своимъ новымъ, доказалъ, до чего настоящему и правдивому реалисту недоступно все то, чего онъ не знаетъ, не видалъ, не испыталъ. Рѣпинъ нѣсколько разъ пробовалъ писать картины на сюжеты религіозные («Св. Николай, останавливающій казнь», «Иди за мной»—Христосъ съ Діаволомъ, на вершинѣ горы) и другія. Съ ними, онъ никогда цѣли не достигалъ. Точно также, сюжеты историческіе и грандіозные были вполнѣ ему чужды, по самой натурѣ своей, и ничего не давали, кромѣ чуднаго талантливаго письма («Царевна Софія», «Иванъ-Грозный съ сыномъ»). Все это придаетъ только новое значеніе великости и правдивости таланта Рѣпина.

Надѣлавшая много шума среди русской публики картина Рѣпина «Какой просторъ» написана въ 1903 г., и потому не должна быть разсматриваема здѣсь, но все-таки замѣчу мимоходомъ, что при всей неудачности нѣкоторыхъ подробностей костюма и жеста въ картинѣ, наша публика была къ ней очень несправедлива: у насъ не замѣтили превосходнаго пейзажа—воды—и, что̀ еще несравненно значительнѣе—не замѣтили той чудной, горячо и мастерскою рукою выполненной современной задачи: русская молодежь, не потерявшая смѣлости духа, надеждъ и радостныхъ упованій среди одолѣвающихъ ее бѣдъ. Всего этого, никто кромѣ Рѣпина, никакой художникъ, и не задумывалъ никогда.

Въ продолженіе своей долгой (по счастью) карьеры, Рѣпинъ написалъ много превосходныхъ портретовъ, поразительныхъ по своей жизненности, правдѣ, силѣ и изяществу. Главные между ними: его chef d'oevre, портретъ М. П. Бѣляева, затѣмъ портреты: протодіакона, знаменитыхъ адвокатовъ В. Д. Спасовича и В. Н. Герарда, М. П. Мусоргскаго, Ц. А. Кюи, Писемскаго, графа Льва Николаевича Толстого (въ нѣсколькихъ видахъ и даже сценахъ), Н. В. Стасовой,

всегда чего-то въ нихъ недоставало, всегда было въ нихъ нѣсколько фальшивыхъ или слабыхъ нотъ. Это ярко выказалось даже у такого крупнаго художника какъ Ге, въ его картинахъ „Петръ I съ сыномъ", „Екатерина II у гроба Елисаветы II", и т. д., и еще у болѣе крупнаго чѣмъ Ге, художника, такого какъ Рѣпинъ, въ его „Софіи" и „Иванѣ Грозномъ". Даже его „Запорожцы"— картина во многомъ превосходная и замѣчательная, совсѣмъ въ духѣ „Тараса Бульбы" Гоголя, особливо по „смѣху", выраженному у нѣкоторыхъ дѣйствующихъ лицъ съ поразительною правдой и искренностью, по исторіи и историческихъ характеровъ и чертъ тутъ все-таки присутствуетъ еще мало, здѣсь не достаточно одного смѣха. Нужно многое другое еще, не взирая на лучшее старательнѣйшее изученіе авторомъ древней Малороссіи и казачества.

Изученія тутъ еще мало. Нуженъ врожденный даръ и постиженіе древней жизни и людей. Но въ послѣднее время оказывается, что русскіе не такъ лишены историческаго дара въ живописи, какъ это вначалѣ казалось. Въ 60-хъ годахъ явился у насъ Шварцъ, 20 лѣтъ спустя, въ 80-хъ—Суриковъ и В. М. Васнецовъ, которые показали своими (немногими, къ сожалѣнію, и на слишкомъ рѣдкихъ интервалахъ появлявшимися созданіями), что историческій духъ у русскихъ въ живописи—*есть* и можетъ великолѣпно проявляться. Всѣ три живописца предавались долгіе годы неимовѣрнымъ, труднымъ, сложнымъ и многочисленнымъ изысканіямъ, сами себя образовали, чтобъ сроднитъся глубоко и искренно съ русской древней жизнью и человѣкомъ, его душой, внѣшностью и многообразной, оригинальной, своеобразной бытовой стороной его жизни. Картины: „Иванъ Грозный у гроба сына", „Царская зимняя поѣздка въ монастырь", „Засѣданіе иностранныхъ пословъ съ русскими думскими боярами", „Патріархъ Никонъ въ монастырскомъ изгнаніи", нѣкоторые рисунки къ „Купцу Калашникову" и „Князю Серебряному", Шварца, глубоко-трагическая и изумительная картина „Морозова", Сурикова, съ такою массою безконечно вѣрныхъ, истинно поразительныхъ русскихъ характеровъ и типовъ конца XVII вѣка, его-же, нѣсколько отдѣльныхъ, чудно выраженныхъ фанатическихъ старовѣрскихъ личностей, въ „Казни стрѣльцовъ", тщательно изученные и превосходно воспроизведенные „Сибирскіе дикари" въ картинѣ „Ермакъ", тоже Сурикова (остальная часть картины, самъ Ермакъ и его казаки—очень слаба и неудовлетворительна); наконецъ „Гусляры" „Три витязи" Васнецова, даже его „Богатырь на распутіи" (молодого времени художника), и его изумительныя по народному духу и, вмѣстѣ, по творческой фантазіи, декораціи и костюмы для постановки оперы „Снѣгурочки" Римскаго-Корсакова на сценѣ у Саввы Ивановича Мамонтова—все это настоящая русская, оригинальная, самостоятель-

ная, ни откуда не заимствованная, историческая національная живопись. Эти, покуда еще немногочисленные, но крупные и превосходные образчики, заставляютъ ожидать въ нашемъ будущемъ, многихъ столько-же важныхъ и драгоцѣнныхъ продолжателей это дѣла.

Они, впрочемъ, начинаютъ уже и теперь появляться, но только, такъ сказать, съ маленькаго конца, и черезъ маленькую дверь: это тѣ театральныя постановки, декораціи и костюмы въ національно-народномъ духѣ, которыя, по примѣру Виктора Васнецова и вслѣдъ за нимъ, стали сочинять для театра С. И. Мамонтова К. Коровинъ, Аполл. Васнецовъ, С. В. Малютинъ, Головинъ, М. А. Врубель— сочиненія, мало цѣнимыя и мало понятыя толпой, но заключающія много художественности и значенія на художественныхъ вѣсахъ. Появлявшіеся на всемірной парижской выставкѣ 1900 года сѣверные сибирскіе пейзажи Конст. Коровина имѣли, по сочиненію, характеръ только декоративный, и если были-бы исполняемы для сцены, конечно, не имѣли бы того сумрачнаго, скучнаго характера, который портилъ все впечатлѣніе, и заставлялъ думать зрителя, что передъ нимъ—неудовлетворительно исполненныя въ старыхъ краскахъ панорамы, снятыя фотографіей съ натуры. Но нельзя не указать, какъ на нѣчто истинно-превосходное, на орнаментацію Владимірскаго собора въ Кіевѣ, созданную съ величайшей, чудесной фантазіей и вкусомъ, по византійскимъ и древне-русскимъ образцамъ самимъ Викторомъ Васнецовымъ. Это нѣчто, можно сказать, совершенно единственное въ своемъ родѣ. Далеко нельзя того-же сказать про религіозныя картины, въ томъ-же соборѣ, какъ самого Васнецова, такъ и подражателя его Нестерова. Костюмная, хорошо изученная сторона дѣла представляетъ здѣсь единственную замѣчательную особенность. Архитектура, являющаяся здѣсь въ фонахъ у В. М. Васнецова, далеко не вполнѣ основательно, исторично строга.

Русско-волшебныя сочиненія Виктора Васнецова: „Иванъ-Царевичъ съ Еленой Прекрасной“, „Коверъ-Самолетъ“, „Три царевны подземнаго царства“, „Сирины и Гамаюны“, все это—неудачныя выдумки и слабо написанныя картины. „Аленушка“—плаксивая, уродливая и сентиментальная фигура, вовсе несвойственная таланту Васнецова. Зато созданныя имъ сцены „Каменнаго вѣка“, на стѣнахъ московскаго Историческаго Музея, какъ изображеніе изъ-до исторической исторіи племенъ, обитавшихъ въ древней Россіи—произведеніе превосходное, истинно монументальное во всѣхъ частяхъ и подробностяхъ. Никто въ Россіи еще никогда не писалъ что-нибудь приближающееся къ этому громадному ряду сценъ и картинъ, плоду великой творческой фантазіи и глубокаго научнаго изученія сѣдой древности.

Верещагинъ (Вас. Вас.) одинъ изъ самыхъ крупныхъ и значительныхъ русскихъ художниковъ. Онъ стоитъ совершенно особнякомъ

отъ всѣхъ другихъ. Онъ, юношей, воспитывался въ морскомъ корпусѣ, чтобы быть морякомъ; 18-ти лѣтъ кончилъ классы первымъ и поступилъ въ петербургскую Академію Художествъ, но учился по-своему, не слушаясь учителей и дѣлая то, что самому хотѣлось. Настоящее его ученье началось — на Кавказѣ, гдѣ онъ все время рисовалъ карандашомъ и акварелью, съ натуры. Туда онъ сдѣлалъ цѣлыхъ два путешествія. Главнымъ результатомъ пребыванія его на Кавказѣ должно считать его великолѣпные рисунки чернымъ карандашомъ: „Духоборцы на молитвѣ“ и „Религіозная мусульманская процессія въ Шушѣ“. Въ интервалахъ кавказскаго путешествія Верещагинъ былъ два раза въ Парижѣ, учился въ тамошней академіи и у знаменитыхъ художниковъ Жерома и Бида. Потомъ въ 1867 онъ уѣхалъ въ Туркестанъ, 23-хъ лѣтнимъ юношей, и тутъ онъ выросъ въ настоящаго художника. Онъ былъ въ Туркестанѣ два раза: въ 1867—1869, и въ 1889—1871 гг.

Если слѣдовать обыкновеннымъ классньмъ академическимъ дѣленіямъ и судить только по виду, надо было-бы сказать, что Верещагинъ сдѣлался „баталистомъ“. Но это было-бы совершенно невѣрно. Онъ былъ и есть всю свою жизнь „художникъ реалистъ, поклонникъ жизни и правды, не желающій знать ни школъ, ни принятыхъ правилъ, ни ихъ предразсудковъ, ни условностей. Если ему случилось написать множество картинъ, гдѣ изображены массы военныхъ, то все-таки это ничуть не доказываетъ, чтобы онъ былъ „баталистомъ“. Онъ никогда не стоялъ за войну, никогда ею не упивался и непользовался для „прославленій“, какъ всѣ „баталисты“, и никого не хотѣлъ, не могъ и не умѣлъ возносить до небесъ. Напротивъ, ему очень часто приходилось говорить, рисовать карандашемъ и писать красками картины *противъ* войны и военныхъ, въ томъ числѣ и противъ своихъ отечественныхъ дѣлъ и людей, такъ что многіе ограниченные люди обвиняли его въ измѣнѣ отечеству и преданности врагамъ, даже средне-азіатамъ. Его картины у иныхъ слыли даже просто „клеветой на русскаго солдата“. Раздраженный и приведенный въ отчаяніе, Верещагинъ сжегъ три изъ числа лучшихъ своихъ картинъ: „Забытаго“, „Окружили — преслѣдуютъ“, „Вошли“. Какой-же онъ былъ, послѣ всего этого, „баталистъ?“ Такихъ еще нигдѣ не бывало. Нѣтъ, онъ не былъ ни прославителемъ, ни величателемъ войны, самый горячій ея противникъ и ни на чьей сторонѣ не желалъ стоять.

Къ средне-азіатской коллекціи картинъ онъ потомъ прибавилъ еще другія. Одна была индійская, возникшая во время путешествія Верещагина въ Индію: тутъ уже ровно ничего не было военнаго, никакихъ боевъ и сраженій, а только содержала она путевыя впечатлѣнія, картины природы, виды горъ, долинъ, озеръ, храмовъ, языческихъ

монастырей и многихъ сотенъ разнообразнѣйшаго типа и сословія жителей. Другая коллекція представила сцены изъ турецко-болгарской войны 1887 года, и тамъ главную роль опять-таки играли не битвы и сраженія, а только то, что происходитъ на войнахъ *до* сраженія и *послѣ* сраженія, но всегда пропускается мимо глазъ и ушей цеховыми баталистами—всѣ ужасы и несчастія, тяготящія обѣ стороны. Наконецъ, еще позже, онъ написалъ рядъ картинъ изъ времени нашествія на Россію Наполеона I съ 12-ю языками. Эта послѣдняя коллекція была слабѣе двухъ предыдущихъ, но все-таки заключала въ себѣ, въ числѣ нѣсколькихъ другихъ недурныхъ картинъ, каковы „Наполеонъ на Воробьевыхъ горахъ", „Успенскій соборъ", внутри котораго „Наполеонъ, сидитъ на креслѣ и читаетъ депеши",—большую картину „Бѣгство Наполеона съ войскомъ изъ Россіи обратно домой", которая есть такая вѣрная и талантливая сцена тогдашней исторической жизни, какой не произвела до сихъ поръ ничья кисть въ цѣломъ европейскомъ художественномъ мірѣ.

Картины Верещагина изъ всѣхъ трехъ коллекцій перебывали во множествѣ столицъ и главныхъ городовъ Европы и Сѣверной Америки, были разсматриваемы съ восторгомъ и удивленіемъ многими сотнями тысячъ, быть можетъ, милліонами зрителей всѣхъ странъ, и не переставали казаться, вездѣ и всѣмъ, созданіями, совершенно выходящими изъ ряду вонъ. Но только не многіе имѣли возможность видѣть картинку его молодости: „Опіумоѣды", такъ какъ она никогда не могла покидать Петербурга, и дворца, въ которомъ находилась, а между тѣмъ это было капитальнѣйшее, оригинальнѣйшее и характернѣйшее созданіе изъ всего того, что Верещагинъ создалъ во всю свою жизнь.

Во время послѣдней своей поѣздки въ Японію, Верещагинъ написалъ нѣсколько превосходныхъ картинъ, изображающихъ, съ изумительнымъ совершенствомъ рельефа и красотою красокъ японскую природу, храмы и зданія, снаружи и внутри. Но эти картины писаны въ 1903 году, и потому выходятъ изъ рамокъ настоящаго обзора.

57.

Пейзажей написано русскою школою XIX вѣка такъ много, и притомъ здѣсь такъ много отличнаго, что одно перечисленіе замѣчательнѣйшаго заняло-бы слишкомъ большое мѣсто въ настоящемъ «очеркѣ». Я принужденъ ограничиться только указаніемъ, что у русскаго пейзажа было три главныхъ періода:

Первый періодъ былъ классическій, относившійся къ первымъ тремъ десятилѣтіямъ XIX в., гдѣ важнѣйшую роль играютъ виды Италіи, Греціи, Турціи, Палестины и Востока, и лишь въ очень умѣренномъ количествѣ, виды Россіи: тогда еще не осмѣливались при-

знавать великаго интереса за родными мѣстностями, нужны были все только «классическія» красоты Востока и Запада, признанныя такими и указанныя всѣми путеводителями. Главные представители этого періода—на половину объитальянившійся, на половину обнидерландившійся, и все-таки темный, мрачный и какъ-то неинтересный, Сильвестръ Щедринъ, и несравненно ниже его стоящіе Алексѣевъ, рисовальщикъ и граверъ Галактіоновъ, живописцы Воробьевъ, братья Чернецовы.

Второй періодъ, середины XIX вѣка, начинается съ юноши Лебедева, скончавшагося въ очень молодыхъ годахъ въ Италіи, но не обращавшагося уже къ классическимъ образцамъ, и жадно вдыхавшаго въ себя живую природу Италіи. Онъ не зналъ вовсе еще ни англичанъ Крома, Констебля и Тернера, ни французскихъ барбизонцевъ. Его немногочисленныя картинки, сочныя и пышащія роскошнымъ, сильнымъ, восхищающимся здоровьемъ, полны солнца и озаренной имъ, богатой растительности (виды рощъ Альбано и Гиджи). За Лебедевымъ двинулась, впрочемъ ничуть не подражая ему, а можетъ быть и не зная его, а только подъ вліяніемъ новаго духа времени—цѣлая толпа русскихъ пейзажистовъ. Изъ этихъ послѣднихъ одни всетаки шли въ науку то къ даровитому великому мастеру, технику Андрею Ахенбаху (особенно Боголюбовъ съ его учениками и подражателями), другіе къ тощему, бѣдному, сухому и ограниченному швейцарцу Каламу, впрочемъ вездѣ всѣмъ нравившемуся, а у насъ въ особенности—Брюллову, тогдашнему запѣвалѣ и вождю русскаго искусства.

Маринистъ Айвазовскій по рожденію и натурѣ своей былъ художникъ совершенно исключительный, оригинальный, живо чувствовавшій и самостоятельно передававшій, быть можетъ, какъ никто въ Европѣ, воду съ ея необычайными красотами, бури съ ихъ затишьями, море съ его обольстительными свѣтовыми эффектами, но онъ жестоко злоупотреблялъ свою легкость, свободу и мастерство работы, и спустя немного лѣтъ сталъ впадать въ печальную рутину и повтореніе самого себя, такъ что потерялъ, наконецъ, всякій кредитъ и довѣріе прежнихъ своихъ фанатическихъ поклонниковъ. Шишкинъ, сначала ученикъ мюнхенской пейзажной школы, взялъ себѣ въ удѣлъ, по возвращеніи на родину, русскій лѣсъ, съ любовью изучилъ его, и много разъ передавалъ, въ безчисленныхъ картинахъ и этюдахъ, съ великимъ мастерствомъ и живописностью; только въ этихъ картинахъ поэзіи не присутствовало, такъ что самъ зритель не могъ отдать себѣ отчета, отчего онъ остается холоденъ и нетронутъ душевно, тогда какъ, казалось-бы, все въ этихъ картинахъ есть, и наблюдательность, и интересъ, и умѣнье, и прекрасный чудный обликъ природы. Но, чего у Шишкина не хватало въ его масляныхъ картинахъ, то съ избыткомъ существовало въ его рисункахъ перомъ:

они были свѣжи, дышали жизнью и чувствомъ природы. Въ теченіе этого періода русскаго пейзажа, рано умеръ еще другой, кромѣ Лебедева, талантливый пейзажистъ Васильевъ 23-хъ лѣтъ въ Ялтѣ. Лебедевъ много обѣщалъ, Васильевъ, быть можетъ, еще больше, но оба далеко не довершили того, что, кажется, могли бы выполнить великолѣпно. Куинджи поразилъ весь русскій художественный міръ картинъ съ чудными эффектами солнечнаго и луннаго освѣщенія („Забытая усадьба", „Березовый лѣсъ", „Ночь на Украйнѣ", „Ночь на Днѣпрѣ"). Хорошими пейзажистами этого періода были также Волковъ, Беггровъ, баронъ М. К. Клодъ, Ендогуровъ, Святославскій, Полѣновъ, написавшій на Востокѣ громадную массу интереснѣйшихъ и талантливѣйшихъ видовъ. Саврасовъ всѣхъ поразилъ въ 1871 г. своею весеннею, необычайно свѣжею и прелестной картинкой: «Грачи прилетѣли».

Третій періодъ нашего пейзажа заключаетъ въ себѣ новѣйшихъ нашихъ пейзажистовъ. Сюда принадлежатъ петербургскіе художники, бывшіе ученики Куинджи: Рерихъ, взявшій себѣ задачей древне-русскій историческій пейзажъ, съ древне-русскими дѣйствующими лицами, и имѣвшій уже значительный успѣхъ со своей «древней деревней»; Рущицъ, Пурвитъ, Рыловъ, Досѣкинъ; а также московскій—Аполлинарій Васнецовъ (съ прекрасными и талантливыми возстановленіями древней Москвы XVII вѣка), Остроуховъ, Переплетчиковъ. Но главнѣйшими представителями періода были: Дубовской, первый показавшій у насъ талантъ въ писаніи снѣга и снѣговыхъ впечатлѣній подъ лучами зимняго яркаго солнца («Зима«, 1884—1891), но кромѣ того написавшій много прекрасныхъ поэтическихъ зимнихъ пейзажей, и Левитанъ, авторъ цѣлаго ряда великолѣпныхъ русскихъ пейзажей, необыкновенно поэтическихъ, но почти всегда очень меланхоличныхъ: «Осенній день въ Сокольникахъ» 1879, «На Волгѣ», «Сумерки» (нѣсколько разъ), «Сѣрый день», «Послѣдніе лучи солнца» (нѣсколько разъ). «Лунная ночь», «Послѣ дождя» 1889, «Вечеръ» 1889, «У омута» 1892, „Озеро", „Тихая обитель", „Бурный день", „Весна", „Осень". „Зима", „Солнечный день", „Осенній сумрачный день", „Сѣрый день" (нѣсколько разъ), „Дождь", „Буря" (нѣсколько разъ), „Позднія сумерки" и нѣсколько другихъ.

58.

Почти всѣ, сколько-нибудь замѣчательные польскіе художники учатся, а потомъ и остаются, въ Мюнхенѣ или Вѣнѣ, вообще въ Западной Европѣ: Геримскій, Брандтъ, Ковальскій, Гроттеръ, прямо принадлежатъ, можно сказать, германской школѣ; другіе, хотя и живутъ на родинѣ, но ничего особенно замѣчательнаго не дали (на-

примѣръ, историческій живописецъ Герсонъ). Но есть среди польскихъ художниковъ живописецъ, который и жилъ постоянно въ своемъ отечествѣ, Краковѣ, и занятъ былъ всю свою жизнь сюжетами только спеціально польскими—это Матейко. Онъ былъ одной изъ крупнѣйшихъ величинъ художественной Европы XIX вѣка. Онъ написалъ въ свои средніе годы рядъ великолѣпныхъ картинъ изъ исторіи своей родины, и притомъ на сюжеты, все изъ числа самыхъ главныхъ и рѣшительныхъ въ этой исторіи. Его картина «Скарга, проповѣдующій передъ дворомъ польскаго короля и обличающій ихъ всѣхъ» произвела впервые большую сенсацію въ Европѣ, на парижской выставкѣ 1865 года, и сразу утвердила большую художественную репутацію Матейко. На всемірной парижской выставкѣ 1867 года Матейко уже былъ желаннымъ, всѣми уважаемымъ гостемъ, несмотря на многіе недостатки своихъ картинъ, мелодраматичность и непріятную черноту колорита. Все это прощалось за силу выраженія и чувства у главныхъ дѣйствующихъ лицъ въ картинѣ «Варшавскій сеймъ 1773 года», съ трагической самоотверженной смертью знаменитаго патріота Рейтана. За этимъ слѣдовала другая, очень прославленная картина: «Іезуитъ Поссевинъ уговариваетъ звѣрообразнаго Стефана Баторія выслушать русскихъ пословъ, просящихъ мира». Русское духовенство—колѣнопреклоненное и молящее о мирѣ. Это духовенство изображено изумительно вѣрно и правдиво, что рѣдкость, особливо для человѣка не русскаго. Наконецъ, превосходна была и его «Люблинская Унія», хотя самъ Сигизмундъ-Августъ, главное дѣйствующее лицо, оказывался здѣсь слабѣе всѣхъ прочихъ присутствующихъ, въ томъ числѣ польскихъ дамъ и польскихъ мужиковъ, представленныхъ очень правдиво и интересно.

Финляндская школа живописи не имѣетъ еще покуда своего особаго, самостоятельно обозначившагося характера. Лучшій ея представитель, Эдельфельдъ, есть ничто иное, какъ совершенно офранцузившійся художникъ, талантливый и мастерской, но не представляющій ничего своего, даромъ, что онъ иногда беретъ и сюжеты финскіе. Его „Проповѣдь финскаго пастора на берегу озера“ прекрасна по сюжету, но писана чисто по-французски, быть-можетъ, въ стилѣ Бастьенъ-Лепажа. Прекрасны также его „Прачки“ (1893), „Похороны ребенка“, „Финскіе рыбаки“ и разные другія полуфранцузскія картины, зато его: „Явленіе Христа Магдалинѣ“ (1890), изображенное посредствомъ двухъ личностей, въ видѣ банальныхъ „Финна и финнки“—возбуждаетъ очень непріятныя чувства. Галленъ, художникъ талантливый по натурѣ и доказавшій это не разъ въ своихъ картинахъ, и особенно въ этюдахъ, напримѣръ, „Финскій мальчикъ, трубящій въ рогъ у лѣса, на полянкѣ, близъ озера“ и многіе другіе. Но онъ преданъ декаденству съ такимъ фанатизмомъ и аппетитомъ совер-

шенно испорченнаго вкуса, что всѣ его картины, иллюстрирующія финскія народныя поэмы, легенды и сказки, кажутся произведеніями больного, вырвавшагося изъ сумасшедшаго дома. Таковы, напримѣръ, его ужасныя по безобразію „Мать Лемминкейнена“, „Защита Сампо“, „Портретъ матери“ и т. д. Таковы также картины его товарища и, повидимому, единомышленника, Бломстедта, напримѣръ: „Эпизодъ изъ Калевалы“ (среди страннаго какого-то гористаго ландшафта, нагой мальчикъ-герой, весь исковеркавшись, всаживаетъ ножъ въ дерево). Глядя на подобныя дикія безобразія, можно, кажется, подумать, что декадентство нигдѣ такъ не приходится по вкусу художниковъ, какъ Финляндіи, точно столько же, какъ Бельгіи. Отчего происходитъ такой странный фактъ, разгадать трудно.

59.

Въ заключеніе, надо указать на то, что у насъ уже есть женщины-художницы, и иныя очень замѣчательныя. Въ началѣ 70-хъ годовъ стала издавать свои „силуэты“ г-жа Е. М. Бёмъ, въ началѣ 80-хъ стала писать свои пейзажи г-жа Лагода-Шишкина, въ серединѣ тѣхъ же 80-хъ годовъ принялась за иллюстрированіе народныхъ русскихъ картинокъ Е. Д. Полѣнова. Всѣ три были талантливы, но въ совершенно разныхъ родахъ, и всякая шла своею особенною и самостоятельною дорогой.

Г-жа Бёмъ взяла на свою долю русскій дѣтскій міръ и назначила себѣ темой маленькихъ индивидуумовъ изъ всѣхъ разнообразнѣйшихъ классовъ и сословій общества, отъ низшихъ крестьянскихъ, простыхъ, но милыхъ и интересныхъ, и до высшихъ, по соціальному и семейному положенію, барскихъ, аристократическихъ—во множествѣ, то поэтическихъ, то обыденныхъ и оригинальныхъ сценъ жизни, гдѣ выражается ихъ душа, чувства, мысли, характеры, капризы, причуды, грація, шалости, милыя затѣи. Едва-ли не самымъ значительнымъ, талантливымъ, остроумнымъ и оригинальнымъ изданіемъ можно признать ея „Маленькихъ великихъ людей“, въ ея книгѣ 1875 года: „Силуэты изъ жизни дѣтей“. Вначалѣ г-жа Бёмъ рисовала свои сценки въ видѣ силуэтовъ; впослѣдствіи она оставила этотъ способъ представленія, находя его бѣднымъ и неполнымъ, — и принялась за акварель, въ рисованіи которой она проявила много таланта. Лишь иногда, въ видѣ исключенія, можно было бы упрекнуть даровитую авторшу — въ нѣкоторой излишней „сладости“ и „нѣжности“ представленія.

Г-жа Лагода-Шишкина, еще будучи ученицей знаменитаго пейзажиста Шишкина, высказала большое и граціозное дарованіе; ея картины „Этюдъ лѣса“ (1880) и „Тропинка“ (1881) обѣщали въ

ней замѣчательную пейзажистку, но къ несчастью она скончалась въ молодыхъ годахъ, успѣвъ написать не много, но прекрасныхъ, очень живописныхъ видовъ русской природы.

Г-жа Полѣнова высказала талантъ истинно мужескій и мужественный. Она долго изучала складъ и бытъ русскаго народа, во время житья своего въ отцовскомъ вологодскомъ помѣстьѣ, а потомъ во время многочисленныхъ поѣздокъ по Россіи; она много видѣла, читала, еще больше зарисовывала повсюду. Съ особливой любовью изучала и зарисовывала она всяческіе русскіе предметы, рѣзные изъ дерева, покрытые рѣзными же орнаментами, какъ наиболѣе русскіе, древніе, и наиболѣе выражающіе художественный духъ, складъ и вкусъ нашего народа; впослѣдствіи, это познаніе деревянной русской древней рѣзьбы съ орнаментами сдѣлалось одной изъ главныхъ основъ ея собственнаго творчества. Вообще черезъ эти прилежныя, серьезныя работы ея творческая фантазія и знаніе укрѣпились и разцвѣли въ такой степени, что никто еще до сихъ поръ не иллюстрировалъ съ такою, какъ она, вѣрностью, знаніемъ и мастерствомъ русскій народный сказочный міръ, со всею прелестью и характерностью народной русской архитектуры, костюма, бытовой обстановки и пейзажа. Первая (и единственная, къ несчастью) тетрадь ея сказокъ вышла въ 1889 году подъ названіемъ „Война грибовъ"; цѣлый рядъ иллюстрацій къ другимъ сказкамъ былъ сочиненъ и нарисованъ ею, но не нашлось издателей, и эти прелестныя иллюстраціи остаются до сихъ поръ не напечатанными и не выпущенными въ свѣтъ. Сверхъ того, Е. Д. Полѣнова сочинила большую массу всяческой русской мебели и утвари въ разнообразнѣйшей, живописнѣйшей и талантливѣйшей древней русской формѣ, и всѣ эти ея созданія были выполнены въ народною русской столярной художественной мастерской, учрежденной ею, вмѣстѣ съ Е. Гр. Мамонтовой, ея пріятельницей и владѣлицей села Абрамцова, близь Москвы. Къ великому несчастію, въ послѣдніе годы своей жизни Е. Д. Полѣнова страдала тяжкими болѣзнями, разстроившими ея мощный духъ и свѣтлое понятіе, и мало-по-малу склонившими ея вкусы въ сторону страннаго и несообразнаго декадентства.

Кромѣ этихъ трехъ главныхъ представительницъ, у насъ являлось, во второй половинѣ XIX вѣка, еще нѣсколько другихъ женщинъ-художницъ, по преимуществу, ученицъ Крамского и школы Общества Поощренія художествъ: г-жи Михальцева, Гаугеръ, Врангель, Кочетова, и др., а также отдѣльная отъ этой группы г-жа Версилова-Нерчинская. Но ихъ было до сихъ поръ не много, и онѣ были достоинства далеко не первоклассннаго. Однакоже нельзя сомнѣваться въ томъ, что нынѣшнее новое женское движеніе, основанное на воспитаніи, равняющемся мужскому, на полученіи широкихъ, противъ преж-

няго, соціальныхъ правъ, на повышеніи общаго духа и серьезности русскихъ женщинъ, создастъ новый типъ, болѣе возвышенной и полной русской женщины и дастъ богатые всходы также и въ художественной сферѣ.

60.

Что касается русскихъ декадентовъ, то они представляютъ собою еще болѣе удивительный фактъ, чѣмъ декаденты прочихъ европейскихъ странъ, въ томъ числѣ даже и наши финляндскіе декаденты. Они ретиво преданы своему безумному и нелѣпому дѣлу, готовы карабкаться ради него на стѣну и претерпѣвать за него какія угодно невзгоды со стороны здраваго смысла, даже пріять мученическій вѣнецъ, но все это только совершенно платонически, съ чужого голоса, только изъ подражанія. Сами же они не совершили ровно ничего декадентскаго, не взяли не единой, своей собственной ноты. Все у нихъ чужое, все—плачевное подражаніе. Иностранные декаденты все-таки что-нибудь да дѣлаютъ, русскіе—ровно ничего, и только все разговариваютъ, пишутъ, спорятъ, но сами они—ни съ мѣста. Гдѣ результаты ихъ дѣятельности? Нѣтъ русскихъ декадентскихъ картинъ, да и только. Еслибы г. Врубель не написалъ своего изумительнаго паннò „Утро", отъ котораго весь Петербургъ въ одинъ голосъ такъ и ахнулъ въ 1898 году, если бы онъ не написалъ своего безобразнаго триптиха „Судъ Париса", въ 1899 году, да еще своихъ уродливыхъ „Демона" и „Пана", еслибы г. Малявинъ не написалъ въ 1900 году своихъ ужасныхъ красныхъ бабъ, а въ 1900 году свой не менѣе ужасный и даже вовсе невѣроятный портретъ Рѣпина, то нечего даже было бы и показать изъ „картинъ" русскихъ декадентовъ — ихъ нѣтъ. Каракули, раскаряки и смѣхотворные боскеты г. Сомова въ счетъ не могутъ же идти! Это лишь невинныя дѣтскія шалости. Все декадентство нашихъ декадентовъ состоитъ только изъ декадентскихъ разговоровъ про европейскихъ декадентовъ. Когда тѣ окончательно смолкнутъ и стушуются, наши жалкія обезьяны, конечно, тоже тотчасъ подожмутъ хвосты и замолчатъ на вѣки.

IV.

Музыка.

61.

Я высказалъ, въ самомъ началѣ настоящаго обзора, мое убѣжденіе, что архитектура и музыка, тѣ два искусства, которыя сильнѣе, богаче и шире всѣхъ остальныхъ разцвѣли въ теченіе XIX столѣтія. Здѣсь я прибавлю то, что мнѣ также кажется несомнѣннымъ—это, что музыка превзошла даже и архитектуру силой и шириной полета и могучестью достигнутыхъ средствъ. Мнѣ кажется, одна современница ихъ, поэзія и литература можетъ съ нею равняться для нынѣшняго человѣка, по необходимости, по силѣ вліянія и по способности удовлетворять глубочайшія потребности его духа,—безъ всякаго сравненія болѣе, чѣмъ это когда-нибудь бывало на свѣтѣ.

Первая четверть XIX вѣка наполнена дѣятельностью и твореніями того музыканта, какого не являлось въ мірѣ съ тѣхъ поръ, какъ существуетъ музыка. И этотъ необыкновенный человѣкъ наложилъ печать своей личности и своего мощнаго, необычайнаго почина, на музыку всего послѣдующаго столѣтія. А почему это такъ произошло? Потому что Бетховенъ былъ не только великій музыкантъ, великій спеціалистъ и мастеръ по своему дѣлу, по музыкальнымъ средствамъ и способамъ, а потому, что онъ былъ великій духъ, и музыка служила ему, по чудному выраженію другого геніальнаго человѣка нашего вѣка, Льва Толстаго, только „средствомъ общенія съ другими людьми", средствомъ выраженія того, что наполняло его душу. Бетховенъ былъ по рожденію и по могучему самовоспитанію, человѣкъ XVIII вѣка, былъ всею натурою своею—идеалистъ, пантеистъ, хотя родился и всю жизнь остался католикомъ. Какъ всѣхъ истинно великихъ людей XVIII вѣка, его наполняла постоянно мысль о значеніи міра, человѣческой жизни и исторіи. Его душу постоянно наполняло ненасытное, никогда не прерывающееся мечтаніе о томъ, что *есть* и что *должно бы* быть. Онъ рѣдко высказывалъ свои думы, но все-таки высказалъ людямъ около себя, что начало V-й симфоніи—

это выраженіе того, „какъ судьба стучится въ жизнь человѣческую“, что одинъ струнный квартетъ его выражаетъ чувство: „Должно ли это быть? — Да, это должно быть“; наконецъ, онъ часто говорилъ также, окружающимъ, что „музыка должна высѣкать изъ души мужской (какъ огниво изъ кремня) — огонь, чувствительность же годна только для бабъ“. Въ своей идеальности, онъ однажды вообразилъ, въ началѣ вѣка, что Наполеонъ — разрушитель деспотизма на землѣ и великодушный водворитель свободы и счастья, но когда увидалъ потомъ, какъ ошибся, онъ грустно написалъ величественный и трагическій похоронный маршъ на погребеніе бывшаго великаго человѣка — онъ погребалъ тутъ свои погибшія надежды и иллюзіи. А потомъ, что такое величайшее его созданіе, самое колоссальное изъ всѣхъ, его IX-я симфонія? Картина исторіи міра, съ изображеніемъ „народа“, съ его жизнью, сутолокой, броженіемъ, энергіей дѣятельности и работы, съ его безпокойствомъ, толкотней, войной, геройствомъ, пляской, но также съ райскими, загробными упованіями,—и все это кончается „одой къ свободѣ“: теперь давно уже доказано, что и Шиллеръ, и Бетховенъ разумѣли въ своемъ созданіи—„Lied an die Freiheit“, а не „Lied an die Freude“. Вотъ какія были у Бетховена, въ продолженіе всей его жизни, задачи для созданій. Что могла составлять для него только одна музыка сама по себѣ, ея формы, ея красоты, даже ея величайшія совершенства? Этого всего ему было еще мало, ему надо было высказывать свои думы, мечты, треволненія своего великаго духа, взгляды на прежнее, устремленія къ свѣтлымъ солнечнымъ лучамъ впереди. Когда же что-либо подобное предназначалось для созданій музыки, когда кто-нибудь давалъ ей такую великую роль въ судьбахъ человѣчества? Бетховенъ совершенно измѣнилъ значеніе музыки, онъ возносилъ ее на такую высоту, на которой она еще никогда не бывала, и до корня разрушалъ то прежнее понятіе, тотъ ограниченный предразсудокъ, что «музыка создана для музыки» (искусство для искусства), и что ничего другого отъ нея требовать не надо. Игра и звуки формы, хотя-бы полные красоты, таланта, даже генія, отодвигались въ сторону, какъ праздная и безцѣльная забава и капризъ. Музыка становилась великимъ и серьезнымъ дѣломъ въ жизни человѣка, она выходила изъ пеленокъ и свивальниковъ, которыми долго была связана, возвращалась къ цѣли и назначенію народной пѣсни, къ лучшимъ страницамъ великаго Баха, иногда провидца, еще 200 лѣтъ тому назадъ, тайнъ и глубинъ человѣческой душевной жизни, къ лучшимъ, истиннѣйшимъ страницамъ моцартовскаго колоссальнаго „Реквіема“, стоящаго на границѣ реальной человѣческой жизни и бросающаго отчаянный безпокойный взглядъ въ какую-то другую, будущую жизнь. Бетховенъ уже обладалъ всею мощью

и художественными средствами всѣхъ великихъ музыкантовъ прежняго времени, въ томъ числѣ и этихъ двухъ, но прибавлялъ къ нимъ новое настроенiе, новыя цѣли и новый свои матерiалъ, новыя формы. Бетховенъ создалъ новый оркестръ, въ сто разъ богаче, сильнѣе, гармоничнѣе и разностороннѣе прежнихъ, создалъ одну великую новую инструментальную форму—„скерцо", куда вложилъ новые музыкальные элементы XIX вѣка, юморъ, порывъ, страстность, безпокойство и неожиданныя устремленiя, и въ эту новую форму вошли безчисленныя, иногда наилучшiя, талантливѣйшiя музыкальныя произведенiя новой Европы. Но все-таки не въ инструментовкѣ оркестра и не въ созданiи „скерцо" лежитъ главная великость и недосягаемость Бетховена: великость его—въ жизни и движенiяхъ его великаго духа. Онъ потомъ, въ таинственныя минуты создавательства, облекалъ ихъ въ формы музыкальнаго искусства.

Бетховенъ—первый почининатель *программной* музыки. Онъ возвелъ ее на высокую степень выразительности, совершенства и красоты, и передалъ ее въ руки новому европейскому поколѣнiю, своимъ наслѣдникамъ и продолжателямъ. Весь XIX музыкальный мiръ и вѣкъ живетъ—Бетховеномъ и разсучиваетъ его громадный клубокъ. Вначалѣ его туго и тупо понимало большинство, а особливо цѣховые музыканты и критики. Какъ всегда бываетъ съ великими и глубокими начинателями, его обвиняли въ отступничествѣ отъ хорошихъ добрыхъ преданiй и законовъ и, особенно, въ невѣжествѣ и необразованности. Позже, привыкли понемногу ко второй его манерѣ, уже вполнѣ самостоятельной и бетховенской, великой, грандiозной, глубокой и великански-могучей. Сюда принадлежали въ особенности его III-я „Героическая" симфонiя, прекрасная, но много уступающая ей IV-я, рисующая явленiя изъ душевной, личной жизни отдѣльнаго человѣка, V-я—съ великими, широкими, громадно-народными ликованiями въ финалѣ, послѣ мрачной и трагичной 1-й части симфонiи. VI-я — „пасторальная" (идеальная, милая и счастливая идиллiя), седьмая и восьмая—чисто народныя и наполовину военныя, картины того, чѣмъ была наполнена Европа; Разумовскiе квартеты его, F-moll'ный квартетъ, огненное превосходное трiо B-dur съ прелестнымъ Adagio; наконецъ, нѣсколько великолѣпныхъ сонатъ, тоже программныхъ, какъ симфонiи (F-moll'ная—говорятъ на тему «Бури» Шекспира и C-dur съ программой, но до сихъ поръ никѣмъ не опредѣленной). Опера «Фиделiо», принадлежащая этому же времени, мало могла удасться, потому что Бетховенъ, великiй инструментальный симфонистъ и лирикъ-идеалистъ, не имѣлъ никакой способности къ выраженiю реальной жизни. Лучшiя даже, сравнительно, мѣста этой оперы (дуэтъ, финалъ), вышли ораторны и формальны, хотя заключаютъ много красоты. Напротивъ, увертюра къ этой оперѣ генiальна,

какъ все симфоническое у Бетховена: она у него программная картина. Ко всѣмъ этимъ чудесамъ искусства Европа мало по малу привыкла, но зато тѣмъ рѣшительнѣе стала отмахиваться и открещиваться отъ созданій 3-го и послѣдняго періода Бетховенскаго творчества, созданій именно самыхъ великихъ и глубокихъ изо всего созданнаго въ мірѣ по части музыки. Это были IX-я симфонія, многія части II-й мессы и послѣдніе квартеты. Тутъ начинались формы еще болѣе необыкновенныя, раздалась неслыханная рѣчь душевной мистики и глубины, и вмѣстѣ началось вдохновенное паренье орла надъ высочайшими вершинами духа и чувства человѣческаго. Но это было уже что-то окончательно оскорбительное и ужасное для массы, и она прозвала Бетховена полусумасшедшимъ, угрюмымъ отъ несчастія и внутренняго грызенія глухаремъ. Съ тѣмъ Бетховенъ и умеръ, отвергнутый и непонятой. Но его послѣднія эти творенья воздвигались для новой Европы великими скрижалями музыкальнаго творчества и завѣтомъ для новой, свѣтлой, лучезарной будущности искусства.

Страшное пробуждается негодованіе, когда станешь вспоминать, какъ что было, и что происходило вокругъ Бетховена въ послѣдніе годы его жизни. Всѣ люди, всѣ музыканты, не только въ Вѣнѣ, но и во всей остальной Европѣ, всѣ тѣ, кто даже и зналъ музыку Бетховена, всѣ убѣжали отъ него, словно съ радостью и весельемъ, какъ отъ тяжелой и скучной обузы — къ итальянцамъ. Въ 20-хъ годахъ стояло на дворѣ время Реставраціи. Послѣ наполеоновскихъ ужасовъ, мрака и тревогъ, всѣ торопились дать нервамъ отдохнуть, спѣшили побаловать, пожуировать, налегкѣ повеселиться. И эту задачу превосходно исполнила новая итальянская опера со своею легковѣсною беззаботливостью, южной веселостью и увлеченіемъ. Теперь уже было не время для тяжелой и педантской оперы Мегюля (понапрасну учившагося у Глюка), или для ея товарки — куплетной, шансонеточной оперы Буальдье, для академичной усыпительно-правильной оперы Керубини, или для надутой реторики Спонтини, все это уже только надоѣдало и утомляло. Надо было что-нибудь полегче, поцвѣточнѣе и—побанальнѣе. Итальянцы со своими операми, писавшимися дюжинами, въ нѣсколько недѣль и часовъ, приходились публикѣ какъ перчатка по рукѣ,—и Бетховенъ былъ отставленъ, брошенъ въ тѣнь. «До того-ль, голубчикъ было, говорила Стрекоза: въ мягкихъ муравахъ у насъ, пѣсни, рѣзвости каждый часъ, такъ что голову вскружило». Правда, среди множества дюжинныхъ композиторовъ, бывали тутъ тоже такіе, у которыхъ блестѣли зернышки талантливости, южной жизни, истинной веселости, — какъ напримѣръ въ «Севильскомъ Цирюльникѣ» Россини (самъ Бетховенъ, въ своемъ добродушіи это провозглашалъ), но у публики разбора не было, и для нея было дорого все итальянское, хорошее и правдивое,

но также и все негодное, бездарное. Какой недостойный, какъ печальный ходъ жизни!

Но покуда несся по Европѣ этотъ шумный, безумный, пустѣйшій итальянскій карнавалъ съ руладами вмѣстѣ летающихъ confetti, въ тиши Германіи нарождалась новая музыка, въ самомъ дѣлѣ снова художественная, продолжительница Бетховена: музыка національная. Веберъ сочинялъ «Фрейшюца» и ставилъ его въ Берлинѣ. До тѣхъ поръ ни оперы, ни вообще музыки съ національнымъ направленіемъ и настроеніемъ еще не бывало на свѣтѣ. И она была принята съ восторгомъ Европой, пробуждавшейся отъ сна, и начинавшей нуждаться въ національности. Народный колоритъ мѣстности и людей, замѣна прежнихъ героевъ и принцевъ—простыми крестьянами, прежней напыщенности и лже-великости чувствъ—національными и домашними интересами, выраженіе народныхъ вѣрованій въ волшебное и сверхъ-естественное, несравненная, чудно живописная и поэтическая сцена Волчьей Долины, одна изъ небывалыхъ еще до тѣхъ поръ въ оперѣ картинъ,—глубокая, простая и сердечная задушевность чувства, все это измѣняло обликъ опернаго міра и ставило этотъ міръ на новыя дороги правды и искренности. Послѣ громаднаго успѣха «Фрейшюца» и неуспѣха «Эвріанты» (ставшей, впрочемъ, неожиданнымъ прототипомъ, позже, для иныхъ оперъ Вагнера), Веберъ сочинилъ еще одну необыкновенно замѣчательную оперу, «Оберонъ». Здѣсь, правда, многое было слабѣе и менѣе значительно въ сравненіи съ «Фрейшюцомъ», но здѣсь выступили, съ небывалой до тѣхъ поръ новизною, яркостью и очаровательностью, волшебный міръ эльфовъ—и реальный міръ пестраго, живописнаго Востока. Оркестръ Вебера, новый и своеобразный уже и во «Фрейшюцѣ», подвинувшійся уже и тамъ далѣе впередъ противъ могучаго Бетховенскаго оркестра, и открывшій новыя тонкія краски и плѣнительныя сочетанія, явился теперь въ «Оберонѣ» съ новыми завоеваніями и красотами, для выраженія прелестей сказочнаго міра и крошечныхъ фантастическихъ существъ.

Но кромѣ высокаго опернаго своего творчества, Веберъ проявилъ крупное творчество и въ своихъ сочиненіяхъ для фортепіано. Онъ остался и здѣсь, какъ въ оперѣ, глубоко національнымъ германцемъ, и расширилъ область и средства фортепіано, даже въ сравненіи съ великимъ, несравненнымъ своимъ предшественникомъ, Бетховеномъ. Конечно, у него не было той глубины духа, который наполняетъ лучшія фортепіанныя созданія Бетховена (сонаты Cis-Moll, F-moll, C-Dur, и всю массу сонатъ, принадлежашихъ послѣднимъ годамъ его жизни), но многія изъ фортепіанныхъ сочиненій Вебера отличаются тѣмъ самымъ элементомъ драматизма, чувства и красоты, который присутствуетъ и въ его операхъ. Веберъ далъ своему фортепіан-

ному изложенію—тѣ новыя формы, которыя были ему необходимы для его задачъ, еще болѣе и чаще „программныхъ“, чѣмъ у Бетховена. Эти задачи у него уже не идеальныя, а чисто реальныя, и принадлежатъ къ сферѣ окружавшей Вебера современной жизни. Его „Concertstück“ изображаетъ сцену прощанья жены съ уѣзжающимъ на войну мужемъ, или невѣсты съ женихомъ, торжество счастливой войны, возвращеніе мужа (или жениха) домой, радость встрѣчи— все вмѣстѣ, pendant къ Бетховенской сонатѣ „Les adieux, l'absence et le retour“, только съ прибавленіемъ мотива „войны“ вмѣсто мирнаго и спокойнаго путешествія Эрцгерцога Рудольфа австрійскаго; pendant но въ формахъ болѣе широкихъ, и съ выраженіемъ несравненно болѣе драматичнымъ и страстнымъ. „Aufforderung zum Tanz“ изображаетъ блестящую бальную залу, встрѣчу двухъ влюбленныхъ, ихъ поэтическую, полную изящнаго чувства бесѣду; потомъ начинается проникнутый влюбленнымъ ихъ оживленіемъ танецъ.

Другой великій германскій музыкантъ XIX вѣка, жившій и творившій въ одно время съ Веберомъ—Францъ Шубертъ. Онъ умеръ въ молодыхъ еще годахъ, всего 31 года, но его созданія такъ талантливы, своеобразны и многочисленны, и имѣли такое громадное вліяніе на все поколѣніе послѣдующихъ музыкантовъ, какъ это лишь рѣдко встрѣчается въ исторіи музыки. Его сначала оцѣнили и любили мало, такъ что разные музыкальные издатели долго отказывались издавать его сочиненія, да даже и теперь далеко не всѣ они напечатаны. Самыя великія его созданія стали извѣстны много лѣтъ послѣ его смерти. Все это сдѣлало то, что его признавали, главнымъ образомъ, сочинителемъ романсовъ („Lieder“). Еще и теперь, въ книгахъ, лексиконахъ, біографіяхъ и критикахъ, говорятъ раньше всего объ этихъ „Lieder'ахъ“, его самого называютъ „Lieder-componist'омъ“по преимуществу, и лишь въ лучшемъ разѣ упоминаютъ о томъ, что у него было „также“ сочинено много прекрасныхъ инструментальныхъ вещей. Но это—великая ошибка и заблужденіе. Пора было бы понять, что творчество Шуберта состояло, главнымъ образомъ, въ созданіи произведеній инструментальныхъ, но что у него было при этомъ, „также“, много превосходныхъ сочиненій вокальныхъ, „Lieder'овъ“. Францъ Шубертъ сочинилъ „Lieder'овъ“ (романсовъ) свыше 400, въ томъ числѣ на тексты одного только Гете, около 100 нумеровъ“. Въ этой массѣ, есть, конечно, нѣсколько созданій самого высокаго достоинства, таковы, напримѣръ „Erlkönig“, „Doppelgänger“, „König im Thule“, „Gretchen am Spinnrade“, „Morgenständchen“ (по Шекспиру), „Ave Maria“, „Am Meer“, „Atlas“, „Aufenthalt“, „Wanderer“, „Forelle“, многое въ „Winterreise“ и др. „Erlkönig“, баллада въ средне-

вѣковомъ волшебномъ складѣ, заключаетъ, правда, одинъ бросающійся въ глаза недостатокъ: „Лѣсной Царь" представленъ у композитора какимъ-то сладкогласнымъ, медовымъ, милымъ, ласкающимся старичкомъ, вмѣсто того лѣсного страшилища, которое должно до смерти пугать, оледѣнять ужасомъ маленькаго ребенка,—но въ балладѣ прозвучалъ такой чудный талантъ 18-лѣтняго Шуберта, нарисовался съ такою картинностью изумительный ландшафтъ лѣса, и на этомъ чудномъ фонѣ скачка коня, трепетъ ребенка, наконецъ, смерть его, что невольно забываются недостатки и остается въ воображеніи одно впечатлѣніе великаго дарованія; „Doppelgänger"—трагическая картина человѣка, пораженнаго потерею дорогого существа и мистически видящаго себя вдвойнѣ—подобныхъ поразительныхъ картинъ не создавало еще германское музыкальное искусство до Шуберта: онъ являлся тутъ безконечно новымъ и самостоятельнымъ. Даже слабые его „Lieder" (которыхъ не мало) всегда проявляютъ присутствіе значительнаго, самобытнаго дарованія. Листъ такъ былъ плѣненъ Шубертомъ, что въ юношескихъ годахъ называлъ его „самымъ поэтическимъ композиторомъ въ мірѣ". И все-таки, было-бы несправедливо находить главное значеніе Шуберта въ сочиненіи его „Lieder'овъ". Его инструментальныя созданія содержатъ несравненно болѣе таланта, а иныя—генія. Послѣ Шуберта, романсъ получилъ такое огромное развитіе у Шумана, у Мендельсона, у Листа, у Роб. Франца, позже—у Грига и у русской новой музыкальной школы, въ продолженіе послѣдняго 40-лѣтія, что Шубертъ иногда достигнутъ, а иногда даже и превзойденъ. Другую роль играютъ его инструментальныя сочиненія.

Высшія и совершеннѣйшія между инструментальными созданіями Шуберта полны таланта, до сихъ поръ никѣмъ не превзойденнаго, такъ что съ ними могутъ соперничать лишь величайшія созданія самого Бетховена. По части инструментальной музыки, Шубертомъ сочинено очень много: цѣлая масса пьесъ для фортепіано, сонаты, варіаціи, живые энергическіе марши (въ 4 руки), мелкія пьесы „Moments musicaux" (имѣвшія огромное вліяніе на Шумана и др.), нѣсколько капитальнѣйшихъ струнныхъ тріо, квартетовъ и квинтетовъ, нѣсколько симфоній молодого времени, недоконченная чудесная симфонія H-Moll, зрѣлаго времени, но выше всего—его большая симфонія C-Dur, сочиненная Шубертомъ за немного мѣсяцевъ до смерти, и въ продолженіе 11 лѣтъ никому въ Европѣ неизвѣстная. Вѣнское Музыкальное Общество, которому Шубертъ послалъ ее въ 1828 году, отказалось исполнить ее, найдя, что она „слишкомъ трудна и слишкомъ длинна". Только въ 1839 году, Шуманъ, живя въ Вѣнѣ, нашелъ ее въ архивѣ Общества, пришелъ въ восторгъ отъ великихъ ея достоинствъ, и научилъ Мендельсона

исполнить ее въ лейпцигскихъ концертахъ. Только съ этихъ поръ она стала извѣстна музыкальному міру. Одиннадцать лѣтъ въ неизвѣстности! А она была истинно геніальна по вдохновенію, по силѣ, по порыву, по красотѣ, по выраженію „народности“ и „народной массы“ въ первыхъ трехъ частяхъ, и „войны“ въ финалѣ. Настроеніе ея и содержаніе близко совпадаютъ съ содержаніемъ VII-й и VIII-й симфоній Бетховена: такова была тогдашняя эпоха и таковы событія тревожной жизни, наполнявшей лучшихъ людей и художниковъ первой четверти XIX вѣка. Даже наиревностнѣйшіе поклонники Франца Шуберта рѣшаются только скромно и осторожно замѣтить, что большая симфонія его—„значительнѣйшее сочиненіе со временъ Гайдна, Моцарта и Бетховена“. Но нынче, кто понимаетъ, долженъ сказать, что за исключеніемъ одной только IX-й симфоніи Бетховена, представляющей собою въ музыкѣ вышину изъ вышинъ и глубину изъ глубинъ, симфонія Шуберта, по силѣ творчества и вдохновенія никакъ не ниже ни одной изъ великихъ симфоній самого Бетховена,—не ниже не только его VII-й и VIII-й, но также III-й „героической“ и V-й „патетической“ симфоній. Эта C-Dur'ная симфонія, конечно, есть, и навѣки будетъ, однимъ изъ высшихъ музыкальныхъ созданій въ мірѣ.

62.

Покуда въ Германіи совершались всѣ эти великія дѣла, и появлялись первоклассные высокіе музыкальные созидатели, во Франціи также происходили замѣчательныя музыкальныя событія, и появлялись значительные композиторы, правда, далеко не такого объема и значенія, какъ германскіе, но все-таки имѣвшіе большой вѣсъ и долженствовавшіе имѣть очень большое вліяніе на дальнѣйшую жизнь и разцвѣтъ музыки въ Европѣ.

Въ концѣ 20-хъ годовъ XIX вѣка, Парижъ сдѣлался центромъ, гдѣ въ очень короткое время развилось и укрѣпилось созданіе новой европейской оперы. Какъ указано уже выше, новая опера народилась въ Германіи въ лицѣ „Фрейшюца“ Вебера; но въ этой странѣ она не получила вначалѣ дальнѣйшаго, большаго развитія. У Вебера были только подражатели, вовсе не имѣвшіе его таланта, и потому не выразившіе ничего новаго. Во Франціи, напротивъ, нашлись истинные его продолжатели. И, сначала, дѣло пошло въ предѣлахъ „французской комической оперы“. Буальдьэ и Оберъ, въ 20-хъ годахъ столѣтія, были наслѣдниками и послѣдователями французскихъ авторовъ конца XVIII и начала XIX вѣка, писавшихъ для театра что-то среднее между водевилями съ куплетами—и опереткой. Но и Буальдьэ, и Оберъ не удовольствовались уже только старыми фран-

силъ въ сторону всѣ свои прежнія многочисленныя оперы итальянско-нѣмецкія, и, переѣхавъ въ Парижъ, далъ на парижскомъ театрѣ, въ 1831 году, своего „Роберта-Дьявола", составляющаго великое событіе въ музыкальномъ мірѣ, а спустя пять лѣтъ, въ 1836 году— „Гугеноты", истинный вѣнецъ и значительнѣйшее проявленіе своего творчества. Въ этой послѣдней оперѣ онъ выразилъ всю свою натуру и весь свой великій трагическій, потрясающій талантъ. И колоссальный, чудесно колоритный оркестръ (впрочемъ, возникшій подъ вліяніемъ Вебера, Мендельсона, и особливо Берліоза), и драматическіе хоры, получившіе небывалый прежде трагизмъ и значеніе, и патетическіе глубокіе моменты (Валентина и Марсель, Валентина и Рауль), все было у него ново и неслыханно. Всѣ слѣдовавшія затѣмъ оперы Мейербера были уже слабѣе и безцвѣтнѣе этой, и только по частямъ напоминали силу, энергію и живописное творчество Мейербера. Въ „Пророкѣ" все еще наиболѣе осталось прежняго Мейербера, но и то въ частяхъ „декоративныхъ": сцена коронаціи въ Реймскомъ соборѣ, характеристика фанатиковъ-анабаптистовъ, восходъ солнца съ побѣдною пѣснью. „Динора", „Африканка" и другія—все это уже оперы слабыя, не дающія понятія о прежнемъ Мейерберѣ.

Послѣ долгихъ лѣтъ славы и чествованія, громадная репутація Мейербера въ послѣднія десятилѣтія значительно умалилась, всего болѣе вслѣдствіе постоянныхъ нападеній и упорныхъ преслѣдованій Мейербера сначала со стороны Шумана, а потомъ Рихарда Вагнера и цѣлой массы критиковъ, историковъ и аматёровъ. Но это была великая ошибка и прегрѣшеніе современной Европы. Отказываясь въ очень значительной долѣ отъ Мейербера, Европа безумно урѣзывала у себя одинъ изъ существеннѣйшихъ членовъ своего художественнаго организма, она легкомысленно отступала отъ одного изъ самостоятельнѣйшихъ и сильнѣйшихъ талантовъ своего XIX вѣка. Конечно, надъ Мейерберомъ по всей справедливости тяготѣютъ многіе большіе, несмываемые и глубоко заслуженные упреки: онъ часто шелъ въ угодники невѣжественной, грубой и поверхностной толпы, онъ часто потакалъ ея сквернымъ вкусамъ, онъ часто жертвовалъ своимъ талантомъ для того, чтобы заслужить недостойные лавры успѣха и денегъ, онъ засорялъ свои оперы банальной чертовщиной, возстаніями изъ гробовъ, катаньями наținькахъ, пожарами, эффектной стрѣльбой, отравленными деревьями и всяческой бутафорщиной, онъ подкрѣплялъ плоскую наклонность сѣрой массы къ итальянской, антихудожественной, условной музыкѣ, такимъ напр. соромъ, какъ арія „Grâce" въ „Робертѣ", аріи пажа и королевы въ „Гугенотахъ", и подобными же жалкими вещами, вездѣ и повсюду онъ выбиралъ мелодраматическіе эффекты (напр.

Но тотчасъ, въ самомъ началѣ, у Обера нашлись подражатели. Первымъ былъ—Россини. Въ 1829, году онъ поставилъ на парижской сценѣ „Вильгельма Телля" и, притворившись, съ итальянскою ловкостью и подражательностью, искреннимъ поклонникомъ новаго французкаго рода, заслужилъ великіе лавры своею эклектическою мозаикой изъ чего-то итальянскаго, по прежнему сахарно-мелодическаго и безличнаго, чего-то будто бы страстнаго и реторическаго по-французски, и чего-то будто бы нѣмецкаго—пейзажа, слегка перенятаго отъ Бехтовена (VI-я симфонія) и Вебера. Но этотъ маскарадъ, заискивавшій благоволенія парижской публики, не только не принесъ вреда дѣлу, но еще помогалъ его дальнѣйшему ходу. Новая европейская публика училась отвыкать, понемножку, отъ недавнихъ оперъ съ руладами и трелями, и искать въ оперѣ чего-нибудь получше, подѣльнѣе и похудожественнѣе.

Нашлись, вскорѣ потомъ, и другіе подражатели: Герольдъ, Галеви, тоже съ дарованіями небольшими и теперь устарѣлымъ, но направленными къ изображенію живыхъ національностей, живыхъ людей, живыхъ событій и сценъ, въ своихъ старательныхъ, иногда съ искреннимъ выраженіемъ чувства, страсти и разнообразныхъ движеній, операхъ („Цампа", „Жидовка").

Но настоящей вершиной всего этого развитія музыкальной драмы явились оперы Мейербера. Въ операхъ этого музыканта соединилось и впервые выразилось въ полной силѣ все то, чего искала и чего никогда вполнѣ не добивалась до него новая оперная школа. У нея не было достаточно для этого дарованія. У Мейербера было, напротивъ, дарованіе громадное, оригинальное и необыкновенно сильное. Онъ очень хорошо видѣлъ и понималъ, что̀ теперь нужно для современнаго человѣка въ оперѣ—все то, что онъ получаетъ на сценѣ изъ рукъ литературной драмы: интересъ жизненный, современный, историческій, умственный, душевный: интересъ личностей, характеровъ и событій. Современный театръ французскихъ романтиковъ: Виктора Гюго, Александра Дюма̀, Делавиня, Виньи и проч., не только глубоко заинтересовывалъ, но поражалъ и уносилъ зрителей силою страстей, событій, положеній, дѣятельности дѣйствующихъ людей, ихъ порывовъ и столкновеній. Мейерберъ видѣлъ, что все это нужно и въ оперѣ, вотъ онъ со своимъ великимъ талантомъ и далъ это все на музыкальной сценѣ. Его техническое умѣнье равнялось его таланту,—онъ получилъ свое прочное, глубокое художественное образованіе въ Германіи, гдѣ прожилъ первую половину своей жизни и былъ товарищемъ и соученикомъ Вебера. Но, сорока лѣтъ, онъ оставилъ въ сторонѣ всѣ свои прежніе образцы и оригиналы, какъ нѣмецкіе (тяжеловѣснаго Шпора съ его „Фаустомъ" и „Іессондой", и даже самого Вебера), такъ и итальянскіе,—онъ бро-

силъ въ сторону всѣ свои прежнія многочисленныя оперы итальянско-нѣмецкія, и, переѣхавъ въ Парижъ, далъ на парижскомъ театрѣ, въ 1831 году, своего „Роберта-Дьявола“, составляющаго великое событіе въ музыкальномъ мірѣ, а спустя пять лѣтъ, въ 1836 году— „Гугеноты“, истинный вѣнецъ и значительнѣйшее проявленіе своего творчества. Въ этой послѣдней оперѣ онъ выразилъ всю свою натуру и весь свой великій трагическій, потрясающій талантъ. И колоссальный, чудесно колоритный оркестръ (впрочемъ, возникшій подъ вліяніемъ Вебера, Мендельсона, и особливо Берліоза), и драматическіе хоры, получившіе небывалый прежде трагизмъ и значеніе, и патетическіе глубокіе моменты (Валентина и Марсель, Валентина и Рауль), все было у него ново и неслыханно. Всѣ слѣдовавшія затѣмъ оперы Мейербера были уже слабѣе и безцвѣтнѣе этой, и только по частямъ напоминали силу, энергію и живописное творчество Мейербера. Въ „Пророкѣ“ все еще наиболѣе осталось прежняго Мейербера, но и то въ частяхъ „декоративныхъ“: сцена коронаціи въ Реймскомъ соборѣ, характеристика фанатиковъ-анабаптистовъ, восходъ солнца съ побѣдною пѣснью. „Динора“, „Африканка“ и другія—все это уже оперы слабыя, не дающія понятія о прежнемъ Мейерберѣ.

После долгихъ лѣтъ славы и чествованія, громадная репутація Мейербера въ послѣднія десятилѣтія значительно умалилась, всего болѣе вслѣдствіе постоянныхъ нападеній и упорныхъ преслѣдованій Мейербера сначала со стороны Шумана, а потомъ Рихарда Вагнера и цѣлой массы критиковъ, историковъ и аматёровъ. Но это была великая ошибка и прегрѣшеніе современной Европы. Отказываясь въ очень значительной долѣ отъ Мейербера, Европа безумно урѣзывала у себя одинъ изъ существеннѣйшихъ членовъ своего художественнаго организма, она легкомысленно отступала отъ одного изъ самостоятельнѣйшихъ и сильнѣйшихъ талантовъ своего XIX вѣка. Конечно, надъ Мейерберомъ по всей справедливости тяготѣютъ многіе большіе, несмываемые и глубоко заслуженные упреки: онъ часто шелъ въ угодники невѣжественной, грубой и поверхностной толпы, онъ часто потакалъ ея сквернымъ вкусамъ, онъ часто жертвовалъ своимъ талантомъ для того, чтобы заслужить недостойные лавры успѣха и денегъ, онъ засорялъ свои оперы банальной чертовщиной, возстаніями изъ гробовъ, катаньями на конькахъ, пожарами, эффектной стрѣльбой, отравленными деревьями и всяческой бутафорщиной, онъ подкрѣплялъ плоскую наклонность сѣрой массы къ итальянской, антихудожественной, условной музыкѣ, такимъ напр. соромъ, какъ арія „Grâce“ въ „Робертѣ“, аріи пажа и королевы въ „Гугенотахъ“, и подобными же жалкими вещами, вездѣ и повсюду онъ выбиралъ мелодраматическіе эффекты (напр.

мать, отказывающаяся въ трагически натянутую минуту отъ сына), но при всемъ томъ онъ принесъ въ оперу великія сокровища, прежде невиданныя и нетроганныя—историческій духъ эпохъ и событій, картины народной и національной жизни, глубоко-вѣрно воспроизведенныя въ мастерски выкованныхъ музыкальныхъ формахъ физіономіи людей, характеры цѣлыхъ массъ ихъ, народныя обожанія и страсти, народныя бѣдствія и страданія, великія драмы борьбы, несчастій и торжествъ, любовь, фанатизмъ, мечты славы, энергію самоотверженія, элегантность, грацію, тонкую красоту, нѣжность чувства. И вмѣстѣ со всѣмъ этимъ, Мейерберъ рисовалъ въ своихъ операхъ такія картины природы, восходящее лучезарное солнце, тихій ниспускающійся вечеръ—и на его фонѣ несравненную средневѣковую литанію Мадоннѣ, веселый зимній день, мрачную страшную ночь на кладбищѣ—чудные образцы которыхъ встрѣчались до тѣхъ поръ только у величайшаго изъ музыкантовъ, Бетховена и его близкихъ послѣдователей, Вебера и Франца Шуберта.

Едва ли не всѣ оперные композиторы западной Европы, французы и нѣмцы, подпадали постоянно и надолго, подъ вліяніе Мейербера—между первыми Галеви, Гуно, даже Бизэ, между вторыми Лахнеръ, Лорцингъ, Флотовъ, Николаи, Гольдмаркъ (да даже, наконецъ, и Вагнеръ, его такъ ненавидѣвшій и презиравшій), но ни одинъ изъ нихъ никогда не достигъ ни его трагической силы, ни очертанія его народныхъ массъ, ни исторической картинности, ни выраженія такихъ разностороннихъ и глубокихъ душевныхъ моментовъ, какіе мы встрѣчаемъ у Марселя, Валентины, Рауля, могучей Фидесы и ея слабаго безцвѣтнаго сына—пророка.

Казалось-бы, достигнутая степень совершенства, завоеванное громадными усиліями торжество надъ заблужденіями, ошибками, недомысліемъ прежнихъ людей, водвореніе здоровыхъ понятій, свѣтлыхъ взглядовъ, должны были бы застраховывать новѣйшихъ людей отъ всего, что было прежде дурного и ложнаго; казалось бы, рядомъ съ совершеннымъ и превосходнымъ, становится невозможно повтореніе стараго, и немыслимъ возвратъ того, что упразднено было новыми свѣтлыми явленіями. Ничуть не бывало! Человѣкъ такъ странно созданъ, что для него, очень часто, если не всегда, новое превосходное—прекрасно, драгоцѣнно и мило, но и прежнее, осужденное и казненное, продолжаетъ жить. Сначала оно немножко полежитъ, будто мертвое, но потомъ поднимется съ поля сраженія, поползетъ, втихомолку подкрадется, расправитъ лапы, суставы и длинныя щупальцы—и скоро уже опять сидитъ, живетъ и царствуетъ на прежнихъ тронахъ.

Такъ было въ первую четверть XIX столѣтія—великій, серьезный, глубокій Бетховенъ былъ побѣжденъ легонькимъ, подсвисты-

„А въ немъ все-таки есть кое-что. Если бы его хорошенько поучить, да посѣчь, вѣрно изъ него что-нибудь да и вышло бы". Это Бетховенъ говорилъ по поводу „Севильскаго цирюльника". Конечно, онъ никогда не сказалъ бы ничего подобное по поводу „Семирамиды", или „Танкреда", или „Вильгельма Телля".

63.

Покуда происходило во Франціи, складывалось, росло и крѣпло значительное движеніе въ области оперы, подобное же параллельное движеніе нарождалось, въ той же Франціи, въ области инструментальной музыки. Ни въ продолженіе всего предыдущаго, XVIII вѣка, ни во всю первую четверть XIX вѣка, не являлось во Франціи особенно замѣчательнаго, особенно талантливаго инструментатора. Но въ началѣ второй четверти этого вѣка, явился французскій музыкантъ, который какъ бы наверсталъ все потерянное время и разомъ сдѣлалъ такіе громадные шаги, что вознаградилъ свое отечество за долгіе годы безплоднаго недочета.

Это былъ Берліозъ.

Берліозъ представлялъ собою удивительную смѣсь качествъ совершенно противоположныхъ: силы геніальной и слабости истинно изумительной.

Сила Берліоза состояла въ томъ, что онъ одаренъ былъ великою способностью понимать все поэтическое и великое въ природѣ, въ людяхъ, въ созданіяхъ искусства; что у него была великая потребность выражать свои чувства, и мысли, ощущенія, въ формахъ художества; что онъ, никогда не останавливаясь, совершалъ это, со всѣмъ доступнымъ ему мастерствомъ, въ продолженіе всей своей жизни; наконецъ, въ томъ, что для выполненія своихъ цѣлей, онъ создалъ новыя музыкальныя формы и новый оркестръ, вошедшіе потомъ, какъ драгоцѣннѣйшее достояніе, въ жизненный составъ выросшаго подъ его творческой рукой искусства. Слабость же Берліоза состояла въ множествѣ предразсудковъ прежняго и новаго времени, отъ которыхъ онъ никогда не могъ отдѣлаться, и которые мѣшали ему, постоянно, сдѣлаться тѣмъ, чѣмъ онъ по богатой натурѣ своей въ состояніи былъ бы, повидимому, сдѣлаться. Въ юности онъ воспитался на классикахъ литературы и музыки, на „Энеидѣ" Виргилія, на операхъ великаго Глука и малаго Спонтини, вовсе ему не свойственныхъ, воспитался на ихъ идеализмѣ, лжеантичности и парадной декламаціи. Отъ этого-то онъ и въ концѣ жизни своей сильно хлопоталъ о сочиненіи, а потомъ постановкѣ, своей оперы „Троянцы", тогда какъ не имѣлъ никакой способности къ оперѣ вообще, и къ античной въ особенности. Позже, онъ уз-

Позднѣе, въ 80-хъ и 90-хъ годахъ, Верди пробовалъ понаучиться кое-чему у Вагнера. И, конечно, всѣ эти старанія и усилія были совершенно напрасны. Пословица говоритъ: „Ученаго учить—только портить“. Къ чему итальянцамъ смотрѣть на какихъ бы то ни было старыхъ или новыхъ авторовъ, когда они и такъ милы всѣмъ, когда они и такъ нравятся, когда они и такъ гипнотизируютъ массу, когда они такъ близко и родственно приходятся по ней, когда они одни только ей и нужны. Но слишкомъ обидно и больно видѣть, что никакое истинное, здоровое, чистое, талантливое искусство ровно ничего не измѣняетъ во вкусахъ и понятіяхъ толпы: она какъ будто ими наслаждается, понимаетъ и оцѣниваетъ, но также каждую минуту бѣжитъ отъ нихъ, и страстно цѣлуетъ и обнимаетъ какихъ-то нищихъ духомъ, лохмотницъ-старухъ, уродливыхъ, изъѣденныхъ болѣзнями, отталкивающихъ, и ими счастлива.

Мнѣ могутъ указать на комическую оперу. „А что же про нее надо сказать?“ спросилъ бы можетъ-быть кто-нибудь. „Неужели она одного и того же поля ягода съ прочей итальянской оперой? Ежели фальшивы, ненужны и праздны тѣ „высокія“ чувства, которыя возбуждаетъ драматическо-лирическая итальянская опера, то неужели столько же праздны, фальшивы и ненужны тѣ чувства веселости, беззаботной радости и довольства, которыя возбуждаетъ итальянская комическая опера? Неужели итальянскіе комическіе композиторы столько же мало стоятъ, какъ и трагическіе?“—Я бы отвѣчалъ на подобные вопросы такъ: „Во-первыхъ, мнѣ кажется беззаконнымъ, насильственнымъ и произвольнымъ выдѣлять комическій элементъ въ особенный родъ созданій: драма и комизмъ идутъ въ жизни вмѣстѣ, и въ искусствѣ должно существовать то же самое. Но если уже живутъ въ искусствѣ (покуда, до поры до времени) этотъ капризъ и эта условность, и ихъ надо сносить, то, мнѣ кажется, есть гораздо болѣе жизни, правды и искренности въ оперѣ итальянской (да тоже и французской прежняго времени) комической, чѣмъ въ трагической итальянской (а тоже и французской). Такъ было уже и въ XVIII вѣкѣ, во времена Чимарозъ и Паэзіелло, а тѣмъ болѣе, оно такъ есть и въ наше время, въ XIX вѣкѣ. „Севильскій цирюльникъ“, „Сорока-воровка“, „Ченерентола“, „Любовный напитокъ“, „Донъ-Паскуале“, и вся масса французскихъ комическихъ оперъ и оперетокъ, не взирая на всѣ свои убожества и недочеты, въ тысячу разъ болѣе значатъ, чѣмъ всѣ „Семирамиды“, „Танкреды“, „Отелло“, „Пуритане“, „Лучіи“, „Линды“, „Лукреціи Борджіа“ и проч. Царствующая въ нихъ веселость, смѣшливость, забавность—чистая принадлежность южнаго темперамента, все это прямо лежитъ въ характерѣ южанина, помимо всякого таланта и художества. Не говорилъ-ли самъ Бетховенъ, про талантливѣйшаго изъ итальянскихъ комиковъ, Россини:

фонія съ хорами „Ромео и Джульетта“, по Шекспиру; въ 1846 г.—его легенда „La damnation de Faust“ (Проклятіе Фауста); въ 1849—его „Te Deum“ для трехъ хоровъ съ оркестромъ и органомъ; въ 1854—трилогія „L'Enfance du Christ“, въ 1858—опера „Троянцы“. Ни во всѣхъ этихъ сочиненіяхъ, ни въ его увертюрахъ: „Уеверлей“ и „Робъ-Рой“ (по раманамъ Вальтеръ-Скотта), „Les Francs-Iuges“ (судьи тайнаго судилища), „Король Лиръ“, „Корсаръ“ (по Байрону), „Римскій карнавалъ“, ни въ нѣсколькихъ его кантатахъ и балладахъ, нигдѣ никакихъ ужасовъ и неистовствъ болѣе и слѣда нѣтъ. Берліозъ будто остепенился, возмужалъ и мало-помалу пришелъ къ выраженію настоящей своей художественной физіономіи.

А въ чемъ состояла его художественная физіономія? Это, мнѣ кажется, всего лучше и вѣрнѣе высказалъ однажды нашъ Глинка, въ своихъ „Запискахъ“. „Въ Парижѣ мнѣ сочиненія Берліоза нравились, говоритъ онъ, особенно въ фантастическомъ родѣ, какъ-то: скерцо „la Reine Mab“, изъ Ромео и Юліи, „la marche des pélerins“ изъ „Гарольда“, „Dies irae“ и „Tuba mirum spargens sonum“ изъ его „Реквіема“.—Что можетъ быть вѣрнѣе и полнѣе этихъ немногихъ словъ? Но такова уже привилегія геніальнаго человѣка: понять всю суть чужого великаго созданія, однимъ взглядомъ, до самыхъ корней, и потомъ выпукло выразить это въ какой-нибудь парѣ словъ. Въ самомъ дѣлѣ, ничего нѣтъ выше въ творчествѣ всего Берліоза, какъ способность схватывать живописность и поэтичность внѣшнихъ явленій, и талантливо рисовать ихъ линіями и красками своей музыки. Берліозъ всегда воображалъ про себя, что его удѣлъ—грандіозныя, колосальныя, потрясающія картины à la Микель-Анджело, и для этого онъ накоплялъ безконечно-громадныя силы оркестра. Но это было совершенно ненужно, это былъ самообманъ и ошибка. Никакихъ громадныхъ міровъ и картинъ онъ никогда не нарисовалъ, тутъ были только ненужныя потуги и усилія. Напротивъ, ему всего свойственнѣе было живописать міръ кроткой, тихой красоты и милой граціи, и, выше всего этого, міръ волшебный, самый крошечный, микроскопическій, сверхъ-естественный и фантастичный. Для этого не надо было никакихъ необычайныхъ оркестровыхъ громадъ. Царица Мабъ, носящаяся въ воздухѣ на крыльяхъ бабочекъ, и свѣтящаяся въ лучѣ солнца; крошечные сильфы, пляшущіе и копошащіеся на цвѣточкахъ; блудящіе огоньки; картинка весны, дышащей граціозной жизнью и ароматами вокругъ Фауста въ минуту его пробужденія среди венгерскихъ долинъ; картинка красивой итальянской природы, среди которой двигается живописная толпа пилигримовъ; веселая и блестящая атмосфера бала; веселый карнавалъ на римскихъ улицахъ; поэтич-

налъ Шекспира, Байрона и Гёте, восхитился ими, и вообразилъ себѣ, что слѣдуетъ по ихъ стопамъ и будетъ воплощать ихъ въ музыкѣ, но глубоко ошибался, и не видѣлъ, что сочиняетъ музыку въ формахъ того самаго „романтическаго“ искусства, которое царствовало вездѣ вокругъ него, въ „юной Франціи“ 20-хъ и 30-хъ годовъ. Это „романтическое“, модное искусство требовало изображенія всяческихъ ужасовъ, галлюцинацій, казней, палачей, ада и рая, небесныхъ видѣній и преисподнихъ ужасовъ, опіумовъ, ядовъ, монаховъ, разбойниковъ, убійствъ, неистовыхъ страстей—и Берліозъ спѣшилъ изображать все это, съ горячностью и необузданнымъ стремленіемъ 20-ти лѣтняго юноши. Результатами этихъ годовъ были его фантастическая симфонія „Эпизодъ изъ жизни художника“ (1829), и „драматическая симфонія Буря“ для хора и оркестра (1829), на сюжетъ драмы Шекспира, вошедшая скоро потомъ въ его „лирическую монодраму Леліо, или Возвращеніе къ жизни“, для соло, хора и оркестра (1832). Тутъ были собраны вмѣстѣ всяческіе романтическіе ужасы, самоотравленія безнадежно влюбленнаго музыканта, его опіумныя видѣнія: шествіе на казнь, пляска и оргія шабаша,—потомъ возвращеніе отъ этихъ видѣній къ жизни. Все это были глубокія ошибки и заблужденія. Берліозъ вообще не сознавалъ еще настоящей своей натуры, его только увлекали бушевавшія и бурлившія въ немъ, по тогдашнему символу вѣры, страсти, и онъ только злоупотреблялъ свои силы и растрачивалъ ихъ по напрасну. Но въ 1833 году онъ женился на англійской трагической актрисѣ Генріеттѣ Смитсонъ, которая долго была предметомъ его пламенной страсти, началъ мало-по-малу успокаиваться и приближаться къ выраженію настоящей своей натуры. Въ 1834 г. была кончена его симфонія „Гарольдъ въ Италіи“, на сюжетъ изъ поэмы Байрона, съ оригинальной партіей solo для альта, по требованію знаменитаго скрипача Паганини, (который ему подарилъ потомъ, въ 1838 г., 20,000 франковъ—будто бы отъ восхищенія талантомъ Берліоза, а, какъ позже оказалось, по совѣту Жюль-Жанена, для поправленія въ Парижѣ репутаціи Паганини, пострадавшей отъ разныхъ обвиненій). Въ этой симфоніи было уже гораздо меньше безумствующаго „романтизма“, и онъ тутъ представленъ только довольно нелѣпой „оргіей разбойниковъ“. Въ 1837 г. Берліозъ исполнилъ въ Соборѣ инвалидовъ свой „Реквіемъ“, но романтическаго здѣсь уже окончательно ничего не было, и только употреблены были громадныя, отроду еще нигдѣ не виданныя и неслыханныя оркестровыя средства, для изображенія картинъ загробной жизни, впрочемъ ничуть не чудовищныя сами по себѣ (16 тромбоновъ, 16 трубъ, 5 офиклендъ, 12 валторнъ, 8 паръ литавръ и т. д.). Въ 1839 г. была сочинена Берліозомъ драматическая сим-

симфоніи, а вмѣстѣ и всей вообще инструментальной музыки—въ „програмную“. Онъ сдѣлался отцомъ и создателемъ новѣйшей програмной музыки цѣлаго міра. Его починъ сталъ закономъ для всей новой музыкальной школы Европы. Потребность „програмной музыки“ существовала уже давно—но Берліозъ ярко и рѣшительно ее высказалъ. Только сообразно со своей натурой, Берліозъ не захотѣлъ и не могъ брать себѣ темой одни только глубочайщіе историческіе и философскіе вопросы бытія и души, какъ это было у Бетховена. Онъ сталъ посвящать свои симфоніи изображенію разнобразнѣйшихъ картинъ и событій человѣческой жизни, („Harold en Italie“, „Roméo et Iuliette“, „Faust“). Онъ, конечно, вовсе не думалъ упразднять великія духовныя и душевныя всемірно-историческія задачи Бетховена—онъ ихъ обожалъ, онъ имъ поклонялся всѣмъ существомъ своимъ, онъ ихъ боготворилъ, но прибавилъ къ нимъ еще новую половину, новый міръ, задачи вседневной, частной, личной жизни отдѣльнаго человѣка, съ его поэзіей, мечтами, фантазіями, дѣлами, и этимъ далъ великое, новое и широкое развитіе тому искусству, которому служилъ. Въ этомъ великая его заслуга.

Другая великая заслуга Берліоза—расширеніе средствъ и органовъ искусства. Рожденный съ необычайнымъ чувствомъ музыкальнаго колорита, онъ громадно развилъ его на изученіи оркестра Бетховена и Вебера (отчасти и Мендельсона, Веберова наслѣдника и послѣдователя). Онъ создалъ новѣйшій европейскій оркестръ, громадный по размѣрамъ, громадный по силѣ, изумительный по красотѣ и полнотѣ состава, небывалый по тончайшимъ, эфирнымъ, поэтическимъ краскамъ—оркестръ Листа и Вагнера. Мейерберъ еще раньше этихъ двухъ послѣднихъ, раньше всѣхъ другихъ былъ безмѣрно обязанъ Берліозу: конечно, не будь Берліоза, никогда онъ не представилъ бы міру свои великія драматическія и историческія оперныя картины въ томъ чудномъ убранствѣ красокъ, которое даетъ имъ такой великій блескъ и обаяніе.

У Берліоза было два товарища по искуству въ Парижѣ: Шопенъ и Листъ. Всѣ вмѣстѣ, они были люди различныхъ національностей: французъ, полякъ и венгерецъ, но всѣ трое были люди геніальнаго склада, всѣ трое были молоды и страстно влюблены въ свое искусство—и потому сошлись, среди пламенной, кипучей, несущейся вихремъ романтической Франціи 30-хъ годовъ. Натуры ихъ были совершонно разныя, но они этого еще не понимали тогда, и составляли могучій союзъ, для борьбы со всѣхъ устарѣлымъ, традиціоннымъ, наслѣдственнымъ. Ихъ дѣятельность была громадноплодовита, дала великіе результаты, и лишь годаздо позже они разошлись въ разныя стороны, вслѣдствіе ярко обозначавшихся особенностей своихъ натуръ.

ная картинка природы, съ эоловой арфой, для „Бури“ Шекспира; двѣ бури, прекрасныя по музыкѣ, но все-таки довольно умѣренныя по силѣ и выразительности (одна шекспировская, другая виргиліевская)—вотъ лучшія его созданія. Иныя страницы въ „Реквіемѣ“—эффектны по внѣшнему впечатлѣнію, опять-таки какъ живописныя картинки внѣшности, но не заключаютъ въ существѣ своемъ никакой колоссальной мысли, чувства и ощущенія, ничего погребальнаго и загробнаго. Къ такимъ задачамъ и темамъ Берліозъ былъ глубоко неспособенъ. Ни глубокаго религіознаго, ни какого-либо вообще мистическаго чувства у Берліоза въ натурѣ не было. Лучщія мѣста его высоко-талантливаго „Te Deum'a“: „Tibi omnes“ и „Iudex crederis“, чудесны по красотѣ и картинности, но глубокихъ душевныхъ волненій и потрясенія производить не могутъ. Вступленіе къ „Юности Христа“—милая прелестная идиллія.

Точно также, душевная психологія, тайны и разнообразіе человѣческихъ характеровъ были ему вполнѣ неизвѣстны, и потому никогда не могла удаваться ему опера. Его Дидоны, Энеи, Бенвенуто Челлини, Беатрицы и Бенедикты —только неудавшіяся попытки, которыя никогда не имѣли, да вѣроятно и всегда впредь, не будутъ имѣть никакого успѣха. Въ томъ авторскомъ ослѣпленіи, которое нерѣдко встрѣчается на свѣтѣ, Берліозъ именно воображалъ себя психологомъ и лирикомъ, и выше всего считалъ въ своемъ творчествѣ довольно плохое любовное аріозо своего Ромео, мечтающаго ночью въ саду. Какое заблужденіе! Берліозъ вездѣ продолжалъ быть симфонистомъ и оркестраторомъ. Въ итогѣ, Берліозъ былъ великій художникъ, великій поэтъ, великій музыкантъ, но совершенно въ другомъ характерѣ, и съ совершенно другою физіономіею, чѣмъ онъ себѣ всю жизнь воображалъ.

Берліозъ воспитывался всего болѣе на Бетховенѣ и Веберѣ, страстно обожалъ ихъ, и явился прямымъ ихъ продолжателемъ. Еще юношей, онъ постоянно печаталъ массу фельетоновъ, которыми онъ старался познакомить съ Бетховеномъ французовъ, вполнѣ его игнорировавшихъ, и воодушевить ихъ къ пониманію его въ концертахъ консерваторіи, гдѣ его тогда начинали исполнять. Точно также онъ сильно хлопоталъ о водвореніи пониманія Вебера во Франціи, и для этого написалъ речитативы для „Фрейшюца“, чудно оркестровалъ „Aufforderung zum Tanze“. Но онъ рано высказалъ также и свою собственную натуру. Онъ водворялъ Бетховена и Вебера, но расширилъ и повелъ далѣе ихъ дѣло, создалъ новый оркестръ. Его точкой отправленія была IX-я симфонія. Конечно, онъ никогда не достигъ ни глубины, ни ширины Бетховенскаго содержанія, потому что натура его была совершенно другая, и меньше и бѣднѣе, чѣмъ у Бетховена, но онъ продолжалъ то, что начато было такъ геніально Бетховеномъ. Онъ принялъ отъ него, какъ завѣтъ и задачу—обращеніе

и Шопеномъ, и, однакожъ, было у нихъ также и нѣсколько чертъ сходства другъ съ другомъ. Оба были реформаторы въ своемъ дѣлѣ: оба совершенно измѣнили физіономію, характеръ, существо и средства того органа, который служилъ имъ для выраженія ихъ настроеній, чувства и мыслей. Берліозъ создалъ новый оркестръ, Шопенъ—новое фортепіано. Въ фортепіанномъ техническомъ дѣлѣ, для Шопена точкой отправленія служили всего болѣе Гуммель и Веберъ, но Шопенъ скоро оставилъ обоихъ далеко позади себя и водворилъ на страницахъ фортепіанныхъ композицій новый міръ, такой широкій и глубокій, какого прежде не было еще въ музыкѣ. Шопенъ былъ поэтъ индивидуалистъ и лирикъ: внутренній міръ, съ разнообразными, то мирными, тихими, и грандіозными, то взволнованными, бурными и трагическими событіями, сталъ являться у него въ формахъ чудной поэзіи, прелести и красоты. Не взирая на свои кажущіяся, миніатюрныя и ограниченныя формы, его прелюдіи, ноктюрны, этюды, мазурки, полонезы, impromptus, полны великаго и глубочайшаго содержанія, и всѣ они, кромѣ развѣ немногихъ, рѣдкихъ исключеній, столько же принадлежатъ къ области музыки „программной", какъ и его великолѣпныя баллады (программность которыхъ заявлена авторомъ посредствомъ самого заглавія). Въ „программности" 2-й сонаты Шопена (B-Moll) не сомнѣваются даже самые упорные враги „программной музыки". Знаменитый въ цѣломъ мірѣ „похоронный маршъ" этой сонаты, совершенно единственный въ своемъ родѣ, явно изображаетъ шествіе цѣлаго народа, убитаго горемъ, при трагическомъ перезвонѣ колоколовъ; быть можетъ, еще болѣе необычайный по своей геніальности, самостоятельности и новизнѣ, финалъ этой сонаты—точно также изображаетъ, совершенно явно для каждаго человѣка, безотрадный свистъ и вой вѣтра надъ могилой погребеннаго. Все это точно столько же програмно, какъ баллады Шопена, изъ которыхъ однѣ имѣютъ характеръ рыцарскій, другія—сельскій, пасторальный,—или какъ 2-ое скерцо (B-Moll), изображающее, по предположеніямъ иныхъ, рядъ сценъ Дездемоны съ Отелло,—или какъ 3-й Impromptu (Ges), также рисующій граціозную сцену двухъ влюбленныхъ, женщины и мужчины,—или какъ большой полонезъ (As-Dur), гдѣ нарисованъ отрядъ скачущей конницы, война, и звонъ, и громъ оружія,—какъ 2-я и 15-я „прелюдіи", обѣ съ колоколами—картины испанскаго монастыря, монастырскаго сада, монашескаго шествія,—или, наконецъ, какъ обѣ мазурки C-Dur (op. 24 и 56), представляющія изящныя картинки польской народной сельской жизни. Мудрено было бы опредѣлить „программныя" намѣренія всѣхъ созданій Шопена, точно также какъ это трудно, а можетъ-быть, и совершенно невозможно сдѣлать съ большинствомъ

Всего менѣе было сходства и родства между Берліозомъ и Шопеномъ. Берліозу была совершенно чужда идея національности. Онъ былъ идеалистъ и космополитъ въ музыкѣ, и ни единаго такта не написалъ на своемъ вѣку, который можно было бы назвать спеціально французскимъ. Шопенъ, напротивъ, представлялъ такое яркое, самостоятельное и высокоталантливое проявленіе національности, какого (кромѣ Вебера) нельзя было представить до него въ музыкѣ. Шопенъ пріѣхалъ въ Парижъ 20-лѣтнимъ юношей, но уже вполнѣ опредѣлившимся и сформировавшимся въ своей натурѣ, и никакія постороннія вліянія людей и событій ничего уже никогда не измѣнили въ его коренномъ складѣ. Долгая жизнь въ Парижѣ много ему прибавила (еще бы! онъ постоянно находился въ Парижѣ въ средѣ великихъ и разнообразныхъ талантовъ того времени, литературныхъ, художественныхъ, научныхъ, музыкальныхъ), многое въ немъ широко развила, но никогда ничего не попортила. Могучая нота польской національности, ненасытная страстная привязанность къ своему отечеству, никогда не изсякали въ немъ и провели величавую, глубокую черту въ его созданіяхъ. Берліозъ, напротивъ, никогда ничего не понималъ въ судьбахъ своего отечества, и не принималъ никакого въ нихъ участія, такъ что могъ сердечно прославлять обоихъ Наполеоновъ: и I-го и III-го. Берліозъ зналъ *всѣ* музыкальные инструменты и геніально умѣлъ распоряжаться ими, какъ великій живописецъ-колористъ красками своей палитры. Онъ игнорировалъ одно только фортепіано (иначе какъ инструментъ среди всѣхъ другихъ въ оркестрѣ), и никогда ничего не написалъ для него. Шопенъ, напротивъ, зналъ всего только *одинъ* инструментъ изъ числа всѣхъ существующихъ на свѣтѣ — фортепіано, и игнорировалъ всѣ другіе (даже его любимый инструментъ, віолончель, служилъ у него только аккомпанементомъ въ его дуэтахъ, какъ весь остальной оркестръ—въ его „концертахъ“ и проч.). Берліозъ имѣлъ всегдашнюю претензію на задачи громадныя, широкія, иногда безбрежныя—Шопенъ, напротивъ—никогда. Онъ, повидимому, какъ будто довольствовался задачами и формами только маленькими, миніатюрными, на видъ даже какъ будто все только салонными. Берліозъ сочинялъ и симфоніи, и кантаты, и ораторіи, и громадные хоры, и „Реквіемы“, и „Те-Деумы“,—Шопенъ все только полонезы, мазурки, вальсы, ноктюрны, прелюдіи, impromptus, наконецъ—сонаты, и никогда не сочинилъ ни одной симфоніи. Шопенъ былъ солистъ и виртуозъ, Берліозъ—никогда ни на чемъ не игралъ, кромѣ гитары и чекана. Шопенъ провелъ всю жизнь въ даваніи уроковъ (преимущественно дамамъ-аристократкамъ), Берліозъ никогда никого ничему не училъ.

Таковы были громадныя черты несходства между Берліозомъ

и Шопеномъ, и, однакожъ, было у нихъ также и нѣсколько чертъ сходства другъ съ другомъ. Оба были реформаторы въ своемъ дѣлѣ: оба совершенно измѣнили физіономію, характеръ, существо и средства того органа, который служилъ имъ для выраженія ихъ настроеній, чувства и мыслей. Берліозъ создалъ новый оркестръ, Шопенъ—новое фортепіано. Въ фортепіанномъ техническомъ дѣлѣ, для Шопена точкой отправленія служили всего болѣе Гуммель и Веберъ, но Шопенъ скоро оставилъ обоихъ далеко позади себя и водворилъ на страницахъ фортепіанныхъ композицій новый міръ, такой широкій и глубокій, какого прежде не было еще въ музыкѣ. Шопенъ былъ поэтъ индивидуалистъ и лирикъ: внутренній міръ, съ разнообразными, то мирными, тихими, и грандіозными, то взволнованными, бурными и трагическими событіями, сталъ являться у него въ формахъ чудной поэзіи, прелести и красоты. Не взирая на свои кажущіяся, миніатюрныя и ограниченныя формы, его прелюдіи, ноктюрны, этюды, мазурки, полонезы, impromptus, полны великаго и глубочайшаго содержанія, и всѣ они, кромѣ развѣ немногихъ, рѣдкихъ исключеній, столько же принадлежатъ къ области музыки „программной“, какъ и его великолѣпныя баллады (программность которыхъ заявлена авторомъ посредствомъ самого заглавія). Въ „программности“ 2-й сонаты Шопена (B-Moll) не сомнѣваются даже самые упорные враги „программной музыки“. Знаменитый въ цѣломъ мірѣ „похоронный маршъ“ этой сонаты, совершенно единственный въ своемъ родѣ, явно изображаетъ шествіе цѣлаго народа, убитаго горемъ, при трагическомъ перезвонѣ колоколовъ; быть можетъ, еще болѣе необычайный по своей геніальности, самостоятельности и новизнѣ, финалъ этой сонаты—точно также изображаетъ, совершенно явно для каждаго человѣка, безотрадный свистъ и вой вѣтра надъ могилой погребеннаго. Все это точно столько же програмно, какъ баллады Шопена, изъ которыхъ однѣ имѣютъ характеръ рыцарскій, другія—сельскій, пасторальный,—или какъ 2-ое скерцо (B-Moll), изображающее, по предположеніямъ иныхъ, рядъ сценъ Дездемоны съ Отелло,—или какъ 3-й Impromptu (Ges), также рисующій граціозную сцену двухъ влюбленныхъ, женщины и мужчины,—или какъ большой полонезъ (As-Dur), гдѣ нарисованъ отрядъ скачущей конницы, война, и звонъ, и громъ оружія,—какъ 2-я и 15-я „прелюдіи“, обѣ съ колоколами—картины испанскаго монастыря, монастырскаго сада, монашескаго шествія,—или, наконецъ, какъ обѣ мазурки C-Dur (ор. 24 и 56), представляющія изящныя картинки польской народной сельской жизни. Мудрено было бы опредѣлить „программныя“ намѣренія всѣхъ созданій Шопена, точно также какъ это трудно, а можетъ-быть, и совершенно невозможно сдѣлать съ большинствомъ

созданій Бетховена, Шумана, Листа и другихъ, но кажется, не можетъ быть никакого сомнѣнія въ программномъ намѣреніи едва ли не рѣшительно каждаго изъ нихъ. Шопенъ въ этомъ поступалъ какъ всѣ почти его товарищи по новому искусству: сочинялъ музыку „программную“, но почему-то не желалъ объявить, во всеобщее извѣстіе, содержаніе каждаго отдѣльнаго творенія. Онъ чувствовалъ потребность—не играть только въ звуки и сочетанія, не творить однѣ музыкальныя выкладки, премудрыя, преглубокія, изящный, но ничего не содержащія. Ему надо было выражать свою душу, чувство, картины и событія своей внутренней незримой для посторонняго люда жизни. Эта потребность была сильна и непобѣдима, и онъ ее удовлетворялъ страстными, обаятельными, чудесно увлекательными звуками и формами своего искусства. Глубокія думы о себѣ самомъ и о своемъ несуществующемъ болѣе отечествѣ, свои радости и отчаянія, свои восторги и мечты, минуты счастья и гнетущей горести, солнечныя сцены любви, лишь изрѣдка прерываемыя тихими и спокойными картинами природы—вотъ гдѣ область и могучее царство Шопена, вотъ гдѣ совершаются имъ великія тайны искусства, подъ именемъ сонатъ, прелюдій, мазурокъ, полонезовъ, скерцо, этюдовъ и „Impromptus“. И этакіе-то потоки горячей жизни иногда пробовали, непроницаемые ничѣмъ академики, разсматривать и ковырять школьной указкой, торжественно доказывать, что „сонаты“ его—не настоящія сонаты, а какой-то сбродъ безумныхъ звуковъ, что его „скерцо“ (эти его глубоко оригинальныя новыя созданія)—не настоящая музыка, а музыкальныя игры капризнаго человѣка. Какъ хороши солидные умники и знатоки! Что дѣлать, больно видѣть и признаться, а нечего дѣлать, надо, самъ великій Шуманъ, страстно обожавшій Шопена и всю жизнь пропагандировавшій его—не понялъ его великой „Сонаты B-Moll“, и счелъ ее бредомъ сумасшедшаго. Что значитъ неожиданная, неслыханная новизна даже для человѣка, истинно глубокаго и талантливаго!

Листъ приходился Берліозу какъ будто бы младшимъ братомъ, во-первыхъ, по рожденію (Берліозъ родился въ 1803 году, Листъ,—въ 1811), а потомъ также и по началу творчества. Листъ многимъ былъ обязанъ Берліозу, какъ по идеѣ о правахъ, потребностяхъ и обязанностяхъ „программной музыки“ въ наше время, такъ и по идеѣ о правахъ, потребностяхъ и обязанностяхъ нынѣшняго оркестра. Но эти отношенія двухъ братьевъ существовали лишь въ первые, самые молодые годы ихъ жизни. Натуры ихъ обоихъ были совершенно разныя, даже противуположныя—такъ что впослѣдствіи они должны были совершенно разойтись и игнорировать другъ друга. И судьбы ихъ, поэтому, были уже, до конца ихъ жизни, совершенно различны, ни въ чемъ болѣе не сходились. Натура Берліоза, сколько ни бога-

этой единственной, во всей музыкѣ, величавой поэмѣ XIX вѣка *).

Нельзя назвать счастливыми попытки Листа возсоздать венгерско-цыганскую музыку. Его «Рапсодіи» часто прекрасны и оригинальны, блещутъ новизной и самобытностью, въ нихъ много огня и увлекательности, но онѣ содержатъ также не мало и собственной выдумки, арранжировки, иной разъ даже ординарности и банальности раннихъ листовскихъ періодовъ. Тѣмъ не менѣе, и въ этихъ, мало удавшихся рапсодіяхъ Листъ часто завоевываетъ себѣ всѣ симпатіи— стремленіемъ воскресить исчезнувшую музыкальную венгерскую народность, возстановить ее снова въ ряду другихъ, и внести новые элементы въ современную музыку. Ему это удалось несравненно менѣе чѣмъ Шопену съ польскою музыкальною національностью,—потому что для Шопена это была потребность жизни, что-то присущее его натурѣ съ перваго дня его рожденія, а для Листа—только прекрасный, но внѣшній художественный капризъ, явившійся случайно, уже въ зрѣлые его годы, вслѣдствіе громадныхъ чествованій Листа его соотечественниками, въ Будапештѣ. Церковно-музыкальныя созданія Листа тоже никогда вполнѣ ему не удавались, не взирая на всю его искреннюю религіозность—конечно потому, что для нихъ всегда потребна правильная, условная форма, а Листъ былъ именно тотъ человѣкъ, который чувствовалъ необходимость покончить съ условными формами прежней музыки и рѣшился выбросить ихъ за бортъ. При такомъ положеніи дѣла, церковная музыка не могла уже ему удаваться. Онъ былъ слишкомъ далекъ отъ нея. Потери отъ этого для него не произошло. Листъ въ совершенно достаточной полнотѣ, для самого себя, выразилъ потребности своего религіознаго духа, свои ожиданія, чаянія и упованія, свои страхи и успокоенія, въ формахъ религіозныхъ, но не условныхъ, а своеобразныхъ, во множествѣ своихъ сочиненій, подобно Шопену. У обоихъ ихъ нѣтъ удовлетворительныхъ сочиненій собственно церковныхъ.

---

*) Цѣня необыкновенно высоко великую эту поэму Листа, я рѣшаюсь напечатать здѣсь то объясненіе ея содержанія, которое я не разъ давалъ въ концертныхъ „программахъ Безплатной школы“: „Фантазія Листа начинается громовыми, гигантскими шагами Смерти, ступившей въ міръ. Раздается испуганный трезвонъ колоколовъ. Затѣмъ слѣдуетъ древне-церковная тема „Dies irae“, составляющая основу католическаго Реквіема; она изображаетъ у Листа—самую Смерть: варіаціи—это 12 картинъ, гдѣ представлены 12 человѣческихъ личностей, застигнутыхъ Смертью и увлекаемыхъ ею. Особенно ярко оттѣняются желѣзный рыцарь на конѣ, задумчивый монахъ и—чета влюбленныхъ. Этимъ послѣднимъ посвящена длинная варіація, съ каденцами, рисующими ихъ страсть, мечты и надежды. Коса Смерти сверкаетъ въ косьбѣ своей, со свистомъ (*glissando* въ фортепіано). Заключеніе фантазіи—бѣшеная пляска, несущаяся въ неудержимомъ вихрѣ ко всеобщему разрушенію“.

собственной мысли и чувства. До сихъ поръ онъ создавалъ новое фортепіано, прежде невиданное, неслыханное и невоображаемое,—въ рамки вошли тоже всѣ новыя завоеванія и мастерства Шопена,—теперь онъ сталъ создавать новый оркестръ, въ который вошли, въ значительной долѣ, всѣ завоеванія Бетховена, Вебера, Мендельсона, всѣ новыя открытія, все мастерство Берліоза. Берліозъ создалъ «программную музыку»—Листъ пошелъ въ товарищи и союзники къ нему и въ этомъ, и повелъ дѣло еще несравненно далѣе Берліоза. Онъ сталъ живописать, въ великолѣпныхъ оркестровыхъ картинахъ, не только великія сцены природы—цѣлую массу пейзажей Швейцаріи, Италіи, Германіи и другихъ странъ, не только сталъ изображать, какъ Веберъ, Берліозъ и Шопенъ, сцены своего собственнаго внутренняго міра, душевныя событія своей собственной жизни—таковы: радостная, блестящая поэма «Festklänge», сочиненная по поводу предполагавшейся его свадьбы съ княгиней Витгенштейнъ, его грубокое созданіе «Послѣ чтенія Данта», наконецъ, выше всего, посвященная Шуману «Соната», одно изъ величайшихъ и поразительнѣйшихъ созданій музыки,—но цѣлые ряды картинъ и скульптуръ великихъ художниковъ («Sposalizio» Рафаэля, «Битва Гунновъ» Каульбаха, статуя «Penseroso» Микель-Анджело), цѣлыя поэмы великихъ европейскихъ поэтовъ («Divina Comedia» Данте, «Фаустъ» Гёте, потомъ Ленау, «Мазепа» Байрона, «Что слышно на горѣ» Виктора Гюго, также поэмы Ламартина). Ничего подобнаго, да еще въ такихъ громадныхъ размѣрахъ, никто раньше Листа не предпринималъ въ музыкѣ. Многія крупныя несовершенства первыхъ молодыхъ его сочиненій (еще фортепіанныхъ) стали отпадать отъ него, какъ отболѣвшая шелуха. Стала исчезать все болѣе и болѣе, изъ его сочиненій, прежняя иногда манерность, кудрявость, приторность и даже жеманность; его формы очищались и возвеличивались, и стали все болѣе и болѣе доходить до степени здоровой, могучей и простой жизненности. Онъ создалъ теперь много вещей истинно колоссальныхъ; между ними всего выше тѣ, которыя соприкасаются съ чувствомъ религіозности и безконечности, мистическаго стремленія и упованій. Это чувство было съ самой ранней юности едва ли не главною чертою въ поэтической натурѣ Листа. Таковы чудно-изумительныя картины: «Purgatorio» въ его «Божественной Комедіи» Данта, финалъ въ его «Hunnenschlacht», изображающій, послѣ ожесточенныхъ дикихъ боевъ, торжество европейскаго креста надъ языческими азіатскими ордами; душевное потрясеніе и плачъ страстно взволнованнаго Фауста, услышавшаго издали тихій, мирный гимнъ монашескаго шествія; наконецъ, быть можетъ, выше всего, по глубинѣ выраженія, по необычайной живописности, грандіозности и трогательности—картины загробной жизни въ «Пляскѣ Смерти»,

этой - единственной, во всей музыкѣ, величавой поэмѣ XIX вѣка *).

Нельзя назвать счастливыми попытки Листа возсоздать венгерско-цыганскую музыку. Его «Рапсодіи» часто прекрасны и оригинальны, блещутъ новизной и самобытностью, въ нихъ много огня и увлекательности, но онѣ содержатъ также не мало и собственной выдумки, аранжировки, иной разъ даже ординарности и банальности раннихъ листовскихъ періодовъ. Тѣмъ не менѣе, и въ этихъ, мало удавшихся рапсодіяхъ Листъ часто завоевываетъ себѣ всѣ симпатіи— стремленіемъ воскресить исчезнувшую музыкальную венгерскую народность, возстановить ее снова въ ряду другихъ, и внести новые элементы въ современную музыку. Ему это удалось несравненно менѣе чѣмъ Шопену съ польскою музыкальною національностью,—потому что для Шопена это была потребность жизни, что-то присущее его натурѣ съ перваго дня его рожденія, а для Листа—только прекрасный, но внѣшній художественный капризъ, явившійся случайно, уже въ зрѣлые его годы, вслѣдствіе громадныхъ чествованій Листа его соотечественниками, въ Будапештѣ. Церковно-музыкальныя созданія Листа тоже никогда вполнѣ ему не удавались, не взирая на всю его искреннюю религіозность—конечно потому, что для нихъ всегда потребна правильная, условная форма, а Листъ былъ именно тотъ человѣкъ, который чувствовалъ необходимость покончить съ условными формами прежней музыки и рѣшился выбросить ихъ за бортъ. При такомъ положеніи дѣла, церковная музыка не могла уже ему удаваться. Онъ былъ слишкомъ далекъ отъ нея. Потери отъ этого для него не произошло. Листъ въ совершенно достаточной полнотѣ, для самого себя, выразилъ потребности своего религіознаго духа, свои ожиданія, чаянія и упованія, свои страхи и успокоенія, въ формахъ религіозныхъ, но не условныхъ, а своеобразныхъ, во множествѣ своихъ сочиненій, подобно Шопену. У обоихъ ихъ нѣтъ удовлетворительныхъ сочиненій собственно церковныхъ.

*) Цѣня необыкновенно высоко великую эту поэму Листа, я рѣшаюсь напечатать здѣсь то объясненіе ея содержанія, которое я не разъ давалъ въ концертныхъ „программахъ Безплатной школы": „Фантазія Листа начинается громовыми, гигантскими шагами Смерти, ступившей въ міръ. Раздается испуганный трезвонъ колоколовъ. Затѣмъ слѣдуетъ древне-церковная тема „Dies irae", составляющая основу католическаго Реквіема; она изображаетъ у Листа—самую Смерть: варіаціи—это 12 картинъ, гдѣ представлены 12 человѣческихъ личностей, застигнутыхъ Смертью и увлекаемыхъ ею. Особенно ярко оттѣняются желѣзный рыцарь на конѣ, задумчивый монахъ и—чета влюблённыхъ. Этимъ послѣднимъ посвящена длинная варіація, съ каденцами, рисующими ихъ страсть, мечты и надежды. Коса Смерти сверкаетъ въ косьбѣ своей, со свистомъ (*glissando* въ фортепіано). Заключеніе фантазіи—бѣшеная пляска, несущаяся въ неудержимомъ вихрѣ ко всеобщему разрушенію".

Въ зрѣлыхъ годахъ, Листъ сдѣлался реформаторомъ въ музыкѣ, подобно Берліозу, но только въ другой области, чѣмъ тотъ. Листъ не хотѣлъ болѣе, и не могъ сочинять свои вещи, соображаясь съ какими-либо законами. Онъ законовъ болѣе не признавалъ. Онъ подумалъ, что ни симфонія, ни соната, ни какое-бы то ни было музыкальное созданіе не должно сообразоваться съ какими бы то ни было правилами, рамками и намѣченными разъ навсегда, и для всѣхъ, указаніями. Онъ подумалъ, что никакой нѣтъ надобности музыкальному созданію являться раздѣленнымъ непремѣнно на три или четыре части, одна—непремѣнно allegro, другая и третья—непремѣнно adagio или andante и скверцо, четвертая—непремѣнно финалъ. Онъ подумалъ, что планъ произведенія и части его, должны быть всякій разъ—разныя, смотря по требованію мысли, сюжета и намѣреній автора, подобно тому, какъ это существуетъ нынче въ каждомъ созданіи поэзіи и литературы, наконецъ, что авторъ не долженъ ни съ кѣмъ и ни съ чѣмъ справляться безформенность, полный произволъ и полная свобода формы должны быть единственными законами для сочинителя. Сообразно съ этимъ, Листъ написалъ рядъ оркестровыхъ сочиненій, названныхъ имъ «Symphonische Dichtungen», гдѣ исчезли прежнія условныя раздѣленія, прежнія условныя симфоническія повторенія, прежніе законы для появленія «мелодіи» или ея «разработки», на томъ или другомъ пунктѣ сочиненія. У него авторъ совершенно свободенъ дѣлать, что и какъ онъ хочетъ. Реформа Листа пришлась, конечно, сильно не по вкусу многимъ тысячамъ музыкантовъ, воспитанныхъ «по законамъ». Даже еще и теперь, черезъ полъ-столѣтія, одни изъ нихъ все еще упорно сопротивляются, другіе упрекаютъ Листа въ зловредномъ сектантствѣ, третьи пробуютъ доказывать, что у самого Листа много сочинено еще въ прежнихъ, «вѣковѣчныхъ» формахъ (какъ будто какая-нибудь непослѣдовательность или капризъ реформатора что-нибудь доказываютъ *противъ* высказанной имъ мысли и созданной реформы), но, нечего въ томъ сомнѣваться, свѣтлая какъ день, и сильная, какъ солнце мысль Листа, однажды одолѣетъ всѣ препятствія и возвратитъ музыкѣ, скованной цѣпями въ продолженіе долгихъ столѣтій,—прежнюю, законную ея свободу.

Уже у Бетховена можно видѣть, подъ конецъ его жизни, попытки высвободить музыку изъ старинныхъ оковъ (IX-я симфонія, разныя мѣста II-й мессы, послѣдніе квартеты). Но Бетховенъ не поспѣлъ осуществить во всей силѣ и полнотѣ свою свѣтлую и естественную мысль. Чего онъ не сдѣлалъ, тò совершилъ, около середины XIX столѣтія—Листъ. Среди его великой, геніальной, творческой дѣятельности, созданіе *свободной музыки*—одно изъ величайшихъ, безсмертнѣйшихъ дѣлъ.

64.

Въ то время, какъ во Франціи совершались, такимъ образомъ, руками Берліоза, Шопена и Листа,—а отчасти и Мейербера,—необычайныя реформы въ музыкальномъ дѣлѣ, въ Германіи происходило также сильное и великое музыкальное движеніе. Въ 30-хъ и 40-хъ годахъ тамъ дѣйствовалъ Мендельсонъ, въ 30-хъ, 40-хъ и 50-хъ—Шуманъ, въ 50-хъ, 60-хъ и 70-хъ—Вагнеръ.

Эти три нѣмецкіе композитора были совершенно разны по своей художественной физіономіи, и разнокалиберны по силѣ своихъ талантовъ, но принадлежали одной эпохѣ, и всѣ трое оказали огромное вліяніе на современную имъ музыку.

Въ настоящее время, едва-ли не всякій нѣмецъ скажетъ, ни секунды не колеблясь, что между этими тремя музыкантами, самый сильный, самый великій, самый геніальный—Рихардъ Вагнеръ. Таково нынче общее настроеніе въ наибольшей части Германіи, таковы всеобщая подготовка и воспитаніе музыкальныя, таковы тамъ художественный патріотизмъ, предрасудки и предубѣжденія. Для современной Гарманіи, Вагнеръ есть колоссальный идолъ, недосягаемый предметъ боготворенія. Но для многихъ изъ тѣхъ, кто стоитъ въ сторонѣ отъ Германіи, и никакими привычками и условіями не связанъ съ тѣмъ, что̀ тамъ признается неоспоримымъ и непреложнымъ—такое опредѣленіе можетъ еще очень мало значить. Требуется пересмотрѣть германское рѣшеніе, и тутъ получаются другіе результаты.

Въ 40-хъ годахъ Мендельсонъ и Шуманъ были очень знамениты и сильно распространены. Но Вагнеръ, еще въ то время, когда начиналъ становиться знаменитымъ и привлекать къ себѣ сердца, возненавидѣлъ ихъ обоихъ, столько-же какъ Мейербера—и послушная толпа поклонниковъ потянулась вслѣдъ за нимъ. Нынче репутація ихъ сильно поколеблена въ Германіи, и это въ такой степени, что Шумана всегда принимаютъ и ставятъ (въ исторіяхъ музыки) въ одинъ разрядъ съ Мендельсономъ, какъ будто это двѣ однородныя, однозначущія и одинаково вѣсящія величины. Что можетъ быть несправедливѣе и нелѣпѣе этого?

Шуманъ былъ искренно и сильно привязанъ къ Мендельсону, глубоко любилъ его музыку, и еще въ 1836 г. писалъ своей невѣсткѣ: «Мендельсонъ тотъ человѣкъ, на котораго я смотрю снизу вверхъ, какъ на высокую гору. Онъ настоящій богъ...» Поэтому, во многихъ сочиненіяхъ Шумана, особливо молодыхъ лѣтъ, нерѣдко чувствуются вліянія Мендельсона. Что въ этомъ мудренаго, когда Мендельсонова слава была такъ велика и такъ широко распространена! И дѣйствительно, это былъ во многихъ отношеніяхъ талантъ

очень замѣчательный, можно даже сказать рѣдкій. Онъ былъ богато одаренъ отъ природы, получилъ солидное музыкальное образованіе, особенно на Бахѣ и Бетховенѣ, и былъ, на своемъ вѣку, однимъ изъ самыхъ энергическихъ распространителей величайшихъ созданій Баха (Месса H-moll, Passionsmusik по евангелисту Матѳею), долгое время вовсе почти забытыхъ въ Германіи. Еще 18-ти лѣтнимъ юношей, онъ написалъ совершенно оригинальную, поэтическую, волшебную увертюру: «Сонъ въ лѣтнюю ночь» (1826), такую талантливую и своеобразную, по фантазіи и формамъ, а также и по оркестру (продолжавшему традицію Веберовскаго «Оберона»), что онъ сразу сдѣлался знаменитостью. Онъ уже никогда не сочинилъ, во всю свою жизнь, ничего выше. Скоро потомъ, онъ написалъ еще двѣ необыкновенно замѣчательныя увертюры: «Тишь на морѣ и счастливая поѣздка» (1828), потомъ «Фингалова пещера (1829), и затѣмъ у него пошелъ рядъ другихъ сочиненій, для оркестра, хора, голосовъ, фортепіано и разныхъ инструментовъ, которыя въ короткое время утвердили за нимъ прочную репутацію. Онъ сдѣлался великимъ любимцемъ всѣхъ публикъ Европы, но преимущественно не за свои крупныя и сильныя, а именно за мелкія и наименѣе удачныя его сочиненія. Имъ сочинены были двѣ ораторіи: «Павелъ» (1839) и «Илія» (1846), которыя не проявляли, конечно, никакой особой геніальности, однако были несравненно выше всѣхъ неуклюжихъ, сухихъ, тяжеловѣсныхъ и малодаровитыхъ ораторій Шпора и Шнейдера, которыми Германія охотно пробавлялась съ перваго десятилѣтія XIX столѣтія. Таковы были: «Страшный судъ», 1811; «Послѣднія минуты міра», 1826; «Послѣдніе часы Христа», 1835; «Паденіе Вавилона» 1842—Шпора; «Страшный судъ», 1819; «Потопъ», 1823; «Потерянный Рай (1824), и множество другихъ—Шнейдера. Такіе драматическіе хоры, какъ «Побьемъ его камнями» въ Мендельсона, или такія поэтическія картины, какъ «Явленіе Іеговы» Павлу «Павлѣ»—рѣдко встрѣчаются въ искусствѣ. Сверхъ того, Мендельсонъ былъ, въ 40-хъ годахъ, рѣшительно первымъ фортепіанистомъ и первымъ органистомъ во всей Германіи; онъ сочинилъ для обоихъ этихъ инструментовъ огромную массу сочиненій, очень замѣчательныхъ (концерты, варіаціи, разнообразнѣйшія мелкія сочиненія), и затѣмъ множество превосходныхъ сочиненій для струнныхъ инструментовъ: между ними, выше всего у него—его «Октетъ» для струнныхъ, сочиненный еще въ 20-лѣтнемъ его возрастѣ, но превосходящій всѣ остальныя его произведенія въ этомъ родѣ, красотой, огнемъ, силой, мастерствомъ фактуры; далѣе, симфоніи, въ томъ числѣ энергическая, высоко замѣчательная A-moll, съ чуднымъ скерцо F-Dur и великолѣпнымъ гимномъ A-Dur въ честь королевы Викторіи англійской. Все это были произведенія превосходныя. Но публика

восторгалась всего болѣе, даже болѣе, чѣмъ великолѣпно-талантливыми увертюрами, его пьесками «Lieder ohne Worte» и жадно потребляла эти мелкія фортепіанныя пьески, хотя эти вещи наименѣе заслуживали знаменитости, потому что въ нихъ главную роль играли все только самые сильные недостатки Мендельсона: сентиментальность, манерность, вѣчная элегичность, переходящая даже иной разъ въ кисленькую плаксивость, и монотонная заунывность, а эти качества всегда очень пріятны людямъ слабымъ, безхарактернымъ и съ ограниченнымъ музыкальнымъ пониманіемъ.

Шуманъ не имѣлъ ни одного изъ этихъ пороковъ, и возвышался надъ Мендельсономъ какъ Монъ-Бланъ надъ маленькимъ холмикомъ. Это былъ духъ великій, могучій и широкій. Онъ былъ одинъ изъ геніальнѣйшихъ наслѣдниковъ Бетховена, Вебера и Франца Шуберта. Фантазія его была необыкновенно богата, разнообразна и сильна.

Въ натурѣ Шумана былъ одинъ великій и страшный художественный недостатокъ: Шуманъ не чувствовалъ и не зналъ оркестра. Онъ совершенно игнорировалъ его силы, средства и ресурсы, его поэзіи и красоты. Онъ былъ все равно, что живописецъ, не родившійся колористомъ. У него въ оркестрѣ постоянно царствуетъ сѣрый, монотонный, бѣдный оттѣнокъ, словно день съ сумерками, а между тѣмъ его фантазія и созданія такъ богаты, полны и разнообразны, что призывали всѣ силы самого богатаго, талантливаго и разнообразнаго оркестра. Но этого Шуманъ никогда не понималъ, и всю жизнь много сочинялъ для оркестра, его никогда не слушавшагося. Онъ былъ постоянно въ такомъ заблужденіи по этой части, что признавалъ «самымъ высшимъ своимъ созданіемъ» ораторію «Рай и Пери», гдѣ волшебное, сказочное содержаніе требовало всѣхъ самыхъ многообразныхъ и тончайшихъ красокъ оркестра, а у него какъ разъ ихъ-то и не было. Всѣ сочиненія Шумана выигрываютъ, когда оркестръ замѣненъ фортепіаномъ—тѣмъ инструментомъ, суррогатомъ оркестра, для котораго онъ предназначалъ себя еще съ своего юношества и на которомъ думалъ выйти однажды виртуозомъ.

Въ среднихъ своихъ годахъ, Шуманъ открылъ въ Вѣнѣ никому неизвѣстное великое созданіе Франца Шуберта—его симфонію C-Dur, и это колоссальное произведеніе такъ потрясающе на него подѣйствовало, что онъ и самъ задумалъ писать симфоніи. Ихъ у него четыре, онѣ чудесны, въ нихъ бетховенскимъ великимъ, здоровымъ духомъ вѣетъ, но въ нихъ проявляется также и свой собственный духъ и складъ, красота, и оригинальность, свои особенные, самостоятельные ритмы и гармоніи. Между ними всѣхъ выше III симфонія (Es-Dur), гдѣ главная часть изображаетъ—великое религіозное „Шествіе“ въ честь освященія достроеннаго новой Германіей вели-

чественнаго средне-вѣковаго Кельнскаго собора. Здѣсь явилась у Шумана такая грандіозная, живописная и глубокая картина, къ которою равняется не многое во всей музыкѣ. Этого не уразумѣла даже и до сихъ поръ германская критика и германская публика, и, не взирая на всѣ десятки лѣтъ, протекшіе со времени созданія III-й шумановской симфоніи, не отличаютъ ея, и, особенно, величаваго, грандіознаго „Шествія", отъ остальной шумановской симфонической музыки. Точно также, даже и до сихъ поръ, почти нигдѣ не сознаны великость, оригинальность и сила Шумановской увертюры къ „Манфреду" Байрона, и „Реквіема", въ этой же музыкальной поэмѣ; наконецъ, не сознаютъ великаго значенія сцены въ соборѣ въ „Фаустѣ" Шумана. Вотъ сколько еще непонято самого важнаго въ твореніяхъ Шумана, а уже цѣлыя массы людей въ Германіи спѣшатъ сдать этого великаго композитора въ архивъ, какъ устарѣлаго и ненужнаго болѣе! Какая непростительная несправедливость! Какая близорукость!

Превосходные, оригинальные струнные квартеты Шумана, его квартетъ и квинтетъ съ фортепіаномъ, его сонаты, особливо первая, Fis-Moll, посвященная его тогдашней невѣстѣ Кларѣ Викъ и наполненная страстнымъ чувствомъ къ ней; его фортепіанный концертъ и многія фортепіанныя пьесы, особливо геніальныя, грандіозныя варіаціи Cis-Moll, не имѣющія себѣ равныхъ во всей музыкѣ—образуютъ цѣлый своеобразный отдѣлъ между всѣми твореніями XIX вѣка, однакоже столько богатый великими музыкальными произведеніями.

Но гдѣ музыкальная личность и творчество Шумана выступили съ особенною яркостью и силой, это въ его произведеніяхъ „програмныхъ". Съ ними повторилось то, что было раньше съ Берліозомъ, Шопеномъ и Листомъ. Нигдѣ онъ не высказалъ себя съ большею характерностью и оригинальностью. Затѣявъ, 25-лѣтнимъ юношей, издавать свой особенный музыкальный журналъ въ Лейпцигѣ, онъ говорилъ въ программѣ его (1834), что цѣль его самаго и его друзей та, чтобъ „напомнить забытыхъ великихъ музыкантовъ прежняго времени, и вести войну съ недостойнымъ направленіемъ музыки новѣйшаго времени". Это была программа и всей творческой дѣятельности Шумана. Онъ разилъ и ниспровергалъ одною рукою и создавалъ другою. Онъ образовалъ вокругъ себя общество молодыхъ талантливыхъ людей, которое назвалъ „Товариществомъ во имя царя Давида", и въ своихъ музыкальныхъ сочиненіяхъ много разъ изображалъ „походъ Давидовскихъ товарищей противъ филистеровъ", и торжество надъ ними. Но та музыка и поэзія, которую онъ здѣсь воздвигалъ, рождалась у него для живописанія своей жизни, души, ихъ событій и явленій. Шуманъ былъ поэтъ по преимуществу, онъ

былъ портретистъ и историкъ, онъ рисовалъ людей, ихъ портреты, ихъ физіономію, складъ и страсти, и въ этомъ состояло главное счастіе его жизни, главное его наслажденіе искусствомъ. Однажды онъ нарисовалъ блестящій „Карнавалъ“ въ своемъ любезномъ Лейпцигѣ, съ чудесно-поэтическою фигурою Эрнестины Фриккенъ, въ которую онъ былъ тогда страстно влюбленъ, и которая появляется здѣсь у него много разъ, въ пьесахъ: „Вальсъ“, „Кокетка“, „Бабочка“, „Возрожденіе“, „Звѣздочка“, „Благодарность“, Признаніе“, самъ-же онъ, Шуманъ, является въ трехъ видахъ: страстнаго „Флорестана“, мечтательнаго „Евсевія“, веселаго „Meister Raro“. Тутъже являются музыкальныя изображенія его любимцевъ, Шопена, Паганини, живописные наброски—Пьерро, Арлекина, Панталоне и Коломбины. Все вмѣстѣ — это удесятеренная по силѣ и возвеличенная въ красотѣ, страстности и поэтичности, сцена „Aufforderung zum Tanz“ Вебера, — но это было не повтореніе, а яркое и прелестное изображеніе событій изъ собственной жизни. Въ другой разъ онъ опятъ изобразилъ другую веселую, радостную пеструю масляницу: „Faschingschwank aus Wien“, тоже полную картинъ, сценъ и портретовъ. Онъ создалъ, впослѣдствіи, огромный рядъ еще другихъ изображеній изъ дѣтской жизни, составляющихъ цѣлую картинную галлерею: „Бабочки“, „Дѣтскія сцены“, „Альбомъ для молодежи“ и т. д. Все это было наполнено безчисленными маленькими пейзажами, разсказами, сказочками, живописными легендами, событіями изъ дѣтской жизни („Ребенокъ ѣдетъ на палочкѣ“, „Ребенокъ упрашиваетъ“, „Ребенокъ засыпаетъ“, „Ребенокъ разсказываетъ“, „Сиротка“, „Первая утрата“, „Елка“, „Послѣ театра“ и т. д.); все это былъ новый мірокъ, впервые появившійся въ музыкѣ, но съ необыкновеннымъ талантомъ и искренностью срисованный Шуманомъ съ живой дѣйствительности. Потомъ у него появились другія сцены, маленькія по объемамъ, но великія по содержанію, картинки и сцены изъ жизни юноши, поэта, художника: „Арабески“, „Новеллеты“, „Крейслеріана“ (мечтанія и думы капельмейстера Крейслера, по Гоффману), „Фантазіи“, съ чудесно-поэтическими моментами: „Зачѣмъ?“, „Вечеромъ“, „Порывъ“, „Мечты во снѣ“ (Traumeswirren), „Поэтъ говоритъ“, „Заключеніе пѣсни“. Наконецъ высшее, геніальнѣйшее и самое глубоко-поэтическое между всѣми этими созданіями — „Фантазія“ для ф. п., посвященная Листу, съ эпиграфомъ-программой: „Durch alle Töne tönet, im bunten Erdentraum ein leiser Ton gezogen, für den der heimlich lauscht“. (Во снѣ земнаго бытія, звучитъ, скрываясь въ пестромъ шумѣ, таинственный и тихій звукъ, лишь чуткому извѣстный слуху). У этой фантазіи задача была та самая, что у красивой пьесы Мендельсона: „Auf Flügeln des Gesanges“ (На крыльяхъ пѣсни)—но какое же разстояніе существовало между

внѣшней и элегической красивостью спокойнаго, почти равнодушнаго Мендельсоновскаго „Lied“ — и глубокою, вдохновенною, страстною поэмою Шумана! Вся разница ихъ натуръ высказалась здѣсь во всей яркости. Можно-ли довольно надивиться тому, что весь этотъ изумительный рядъ chefs d'oeuvre'овъ Шумана даже и до сихъ поръ мало оцѣненъ Германіей, и признается тамъ собраніемъ красивыхъ, прекрасныхъ, но мелкихъ сочиненій, въ „малыхъ еще формахъ“,— и на ряду съ Мендельсоновскими! Главные удары въ этомъ смыслѣ были нанесены Шуману Рихардомъ Вагнеромъ, устами его фанатическаго поклонника, Іосифа Рубинштейна. Какое безобразіе ограниченнаго пониманія! Точно будто значеніе созданія опредѣляется количествомъ страницъ и тактовъ, аршинами, вершками, фунтами! Но таковы печальные слѣды цехового, консерваторскаго воспитанія у слишкомъ многихъ въ Германіи.

65.

Если, относительно Шумана, современная намъ Гирманія представляетъ очень странный, очень изумительный примѣръ оскорбительнаго непониманія, слишкомъ малой оцѣнки одного изъ величайшихъ композиторовъ въ мірѣ,—то, наоборотъ, относительно Рихарда Вагнера нынѣшняя Германія представляетъ очень странный, очень изумительный образецъ безъ мѣры преувеличинной оцѣнки таланта. Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что Вагнеръ есть музыкантъ, выходящій изъ ряду вонъ, очень сильный, оригинальный и самостоятельный талантъ, принесшій всякую пользу музыкальному дѣлу, какъ могучею, критическою своею мыслью, такъ и художественнымъ своимъ творчествомъ, но, не взирая на все это, ни съ чѣмъ не сообразно то безпредѣльное идолопоклонство, тотъ слѣпой фетишизмъ, который царствуетъ въ Германіи (а отчасти и въ остальной Европѣ) относительно Вагнера. По натурѣ своей, Вагнеръ въ музыкѣ такой-же декадентъ, какъ Бёклинъ въ живописи.

Оба художника надѣлены отъ природы очень крупными, даже, можно сказать, великими и блестящими дарованіями, и они высказали ихъ, въ полной силѣ, уже и въ началѣ своей художественной карьеры, но потомъ, разъ свернувши съ прямой дороги на кривую, не переставали ими злоупотреблять до конца жизни.

По натурѣ своей, Бёклинъ великолѣпный пейзажистъ, блестящій колористъ и декораторъ; по натурѣ своей, Вагнеръ точно также великолѣпный колористъ-инструментаторъ, симфонистъ, пейзажистъ и декораторъ. Но оба они захотѣли быть, кромѣ того, живописцами человѣка, его страстей, характеровъ, событій человѣческой жизни— и тутъ началась ихъ нескончаемая ошибка и заблужденіе. Къ изу-

ченію, познанію и изображенію человѣка и его души, у обоихъ художниковъ не было вовсе никакой способности. Все у нихъ явилось тутъ только декоративно, внѣшне, поверхностно, капризно, невѣрно и страшно преувеличенно. Оба художника почувствовали великую потребность заняться „глубокими вопросами жизни и бытія“, и для выраженія своихъ идей по этой части обратились къ помощи символизма, мистики и миѳологіи языческихъ боговъ. У Бёклина появились античные фавны, центавры, тритоны, русалки, нимфы, дріады, у Вагнера—средневѣковые Вотаны, Фрики, Эрды, Локки, Фафниры, Норны, Граали, и проч. Эта мистика и миѳологія до того приходилась по современному вкусу нѣмцевъ, что нелѣпица живописца и музыканта объявлена была проявленіемъ величайшихъ міровыхъ помышленій и философіи, воплощеніемъ истиннаго пантеизма нашего времени. Оба художника сдѣлались любимцами новой Германіи, величайшею гордостью и славою отечества.

Между тѣмъ, для всякаго человѣка, не потерявшаго простое и здравое мышленіе, не испорченнаго лже-патріотизмомъ и метафизикой, Бёклиновское и Вагнеровское отвращеніе отъ натуры, живой дѣйствительности, простоты и правды мысли, безумное ихъ служеніе всему заоблачно-идеальному, несуществующему, небывалому, ихъ безграничная преданность всяческому бреду, галлюцинаціи, всяческой вычурности и чудовищной преувеличенности, могутъ возбуждать только удивленіе и антипатію. Какія чувства, какія мысли могутъ нарождаться изъ безконечныхъ нелѣпостей Бёклина и Вагнера? Ихъ женщины-рыбы, которыхъ фавны вытаскиваютъ сѣтями изъ воды; ихъ центавры, подковывающіе себѣ ноги въ кузницѣ; ихъ кувыркающіяся вверхъ ногами въ водѣ русалки, ихъ дѣвицы верхомъ на единорогахъ; ихъ Лоэнгрины, покидающіе навѣки любимую женщину за то, что она осмѣлилась спросить: откуда они, герои, родомъ, и кто они такіе; ихъ Эвы, отдаваемыя отцомъ за мужа тому, кто сочинилъ наилучшую пѣсенку; ихъ Тангейзеры, пилигримствующіе къ папѣ въ Римъ, чтобъ испросить прощеніе за свое слишкомъ долгое гощеніе у Венеры, въ горѣ; ихъ Вотаны, укладывающіе дочь, на цѣлую вѣчность, спать волшебнымъ сномъ подъ дубомъ, среди забора изъ огня; ихъ полки боговъ, переходящіе по мосту, на воздухѣ, изъ одного замка въ другой; безсмысленныя таинства нелѣпаго средневѣковаго Грааля, и сто другихъ такихъ же глупостей — что все это можетъ возбуждать, какъ не негодованіе и презрѣніе? И за водвореніе такихъ-то пустяковъ, такихъ безобразій мысли, на сценѣ, надо считать Вагнера великимъ реформаторомъ оперы, создателемъ небывалой, неслыханной правды, глубины и истины? Вагнеръ старался развѣнчать Шумана, за то, что тотъ, по его мнѣнію, способенъ былъ только къ „маленькимъ“ произведеніямъ, и лишенъ былъ всякой

способности къ „большимъ", „великимъ". Но онъ только одного не понималъ: величія, красоты и правды Шумановскихъ чудно-талантливыхъ созданій на сюжеты дѣйствительной человѣческой жизни. Но чѣмъ онъ думалъ наградить міръ за все то, что такъ не нравилось ему у Шумана? Неправдой, ходульностью, вычурностью, фальшью мысли, тщетными претензіями на глубокость. Какъ важны и интересны безконечные разсказы его боговъ о происхожденіи ихъ самихъ и ихъ предковъ, ихъ войны, бои, ихъ гнѣвъ и хитрость, ихъ негодныя дѣла, ихъ амуры, ихъ „просвѣтленія" и ихъ „помраченія"! И эти генеалогическія рацеи должны занимать до глубины души, съ наивеличайшей искренностью, современнаго человѣка, какъ нѣкія великія таинства, какъ величайшія откровенія?

Но таковъ уже былъ, во всю свою жизнь, Вагнеръ: великій (во многомъ) художникъ, и очень малый (во всемъ) мыслитель. Что онъ ни выдумывалъ, что онъ ни провозглашалъ закономъ для всего міра—все то всегда терпѣло фіаско и крушеніе. Онъ выдумалъ, что искусства должны перестать существовать каждое въ отдѣльности, и что всѣ они назначены, въ будущемъ, являться на свѣтъ только въ общей сложности, всѣ заразъ и всѣ вмѣстѣ, и это именно — въ драмѣ-операх: Gessammt-Kunstwerk der Zukunft. Поэзія должна дать сюжетъ и текстъ, архитектура—оперный домъ, живопись—декораціи, скульптура — группы статуй и живыхъ людей, музыка—тѣло, смыслъ, поэзію, форму, выраженіе. Но никто такого закона не принялъ, да никогда, вѣроятно, никогда и не приметъ. Мало-ли сколько твореній пожелаетъ всегда создавать, кромѣ оперныхъ либреттъ—поэзія? Мало-ли сколько, кромѣ оперныхъ залъ и домовъ—архитектура? Мало-ли сколько картинъ, кромѣ декорацій—живопись? Мало-ли сколько пожелаетъ устраивать мраморныхъ фигуръ и живыхъ группъ для сцены — скульптура? Мало-ли сколько разнообразныхъ созданій кромѣ оперъ—музыка? Такъ легкомысленныя мечтанія Вагнера и остались только на бумагѣ.

Вагнеръ считалъ настоящимъ удѣломъ и задачей оперы - сюжеты средневѣковые, миѳическіе, мистическіе, набожные и вмѣстѣ съ тѣмъ—амурные по преимуществу. Но такая ограниченность, драгоцѣнная и пріятная для его спеціальной натуры, не могла быть пригодною для всѣхъ на цѣломъ свѣтѣ. Кромѣ мистики, влюбленій, набожности и сверхъестественныхъ экстазовъ — есть много другихъ еще сюжетовъ, для всѣхъ важныхъ и драгоцѣнныхъ. Этотъ законъ Вагнера тоже не былъ никѣмъ нигдѣ принятъ.

Вагнеръ счелъ нужнымъ завести въ оперѣ „лейтмотивъ", т. е. такую мелодію или музыкальную фразу, которая должна всегда и вездѣ обозначать то или другое лицо, тотъ или другой предметъ, то или другое чувство въ оперѣ человѣка: обозначать великана, карлика, мечъ,

шапку, кольцо, огонь, любовь, отчаяніе, презрѣніе и т. д. Это многимъ понравилось, какъ новинка, какъ остроуміе, какъ необычайное пріобрѣтеніе, какъ новооткрытый способъ выраженія искусства. Нашлись ревностные подражатели, фанатическіе пропагандисты этой искусственной, довольно безсмысленной затѣи. Но она, какъ и многое другое у Вагнера, не пришлась по вкусамъ и понятіямъ слишкомъ многихъ. „Что это за музыка—изъ „ярлыковъ“ и „ребусовъ“, которые надо сначала отгадать, а потомъ помнить, никогда не сбиваясь“, находили многіе. „Что это за вываренный изъ цѣлой человѣческой личности экстрактъ. Что это за стѣсненіе, что это за ограниченіе и композитора, и слушателя? Что это за кандалы несносныя? Опера перестаетъ быть свободнымъ творчествомъ, наслажденіемъ, она должна стать выкладкой, упражненіемъ памяти, соображеніемъ разсудка!“ — И „лейтъ-мотивъ“ не вошелъ въ арсеналъ и кладовую современной музыкальной Европы. Его туда не пустили. Врядъ-ли и впредь когда-нибудь пустятъ.

Точно также, Вагнеръ задумалъ создать въ Байрейтѣ какой-то центръ, гдѣ, словно въ священномъ храмѣ, будутъ храниться и, въ назначенные сроки, торжественно исполняться, его оперы. Этого не осуществилось. Вагнеровскія оперы теперь даются вездѣ, въ цѣломъ мірѣ, безъ всякихъ торжественныхъ оказій и священнодѣйствій. Байрейтскій театръ оказался ненужнымъ. — Вагнеръ желалъ посадить оркестръ таинственно, незримо, подъ сценой—и это вышло никуда негодно. Полученный отъ этого звукъ оказался задавленнымъ и потускнѣвшимъ, пришлось сохранить прежнее мѣстоположеніе оркестра въ театрѣ. Вагнеръ задумалъ сдѣлать зрительную залу — безъ этажей или ярусовъ—это оказалось точно такъ же невозможнымъ, при нынѣшнемъ огромномъ населеніи столицъ и городовъ, и при огромныхъ расходахъ на театральныя представленія.

Но при всѣхъ своихъ крупныхъ недостаткахъ и ошибкахъ, Вагнеръ былъ все-таки талантъ крупный и необыкновенный. Онъ былъ одаренъ великимъ даромъ поэзіи, могучаго творчества, его воображеніе было громадно, инициатива сильна, его художественное мастерство велико, и воспитано всего болѣе на Бахѣ, Бетховенѣ, Веберѣ, и представляло крѣпость необычайную. Его мелодическая и ритмическая способность не были особенно замѣчательны, — это слабыя стороны Вагнера, — но зато его способность гармоническая и оркестровая выступаютъ такими необычайными силами, которыя лишь рѣдко проявляются въ музыкальномъ мірѣ.

Жизнь Вагнера, когда ее станешь разсматривать въ связи съ его произведеніями, представляетъ факты очень удивительные. Еще въ юношескихъ годахъ своихъ, еще гимназистомъ, Вагнеръ съ великою страстью полюбилъ Вебера и Бетховена: всего болѣе увертюру

„Фрейшюца“, увертюры, сонаты и квартеты Бетховена, а позже—его симфоніи. Въ 1831 году (т. е. въ своемъ 18-лѣтнемъ возрастѣ), онъ даже аранжировалъ IX-ю симфонію для фортепіано въ 2 руки. Самыя первыя, молодыя его сочиненія точно также были все симфоническія. Въ 20-лѣтнемъ возрастѣ онъ сочинилъ „Фантазію“ (F-Moll), увертюры (D-Moll и C-Dur), увертюру къ „Королю Энціо“ и большую симфонію C-Dur. Эту послѣднюю давали въ концертѣ и она даже сильно нравилась. Но еще съ самыхъ молодыхъ лѣтъ, у Вагнера была тоже страсть къ драмѣ, и еще мальчикомъ онъ уже сочинилъ трагедію, сколокъ съ Шекспира, гдѣ соединились личности и Гамлета, и Лира, и гдѣ впродолженіе пьесы умерло и убито 42 дѣйствующихъ лица. Страсть къ театру соединилась у него со страстью къ музыкѣ—и вотъ Вагнеръ сдѣлался оперным композиторомъ. Въ 1833 году (когда ему было всего 20 лѣтъ) у него уже было написано двѣ оперы: „Феи“ и „Любовный запретъ“ (по Шекспировой пьесѣ „Measure for measure“)—и это были, конечно, только юношескія пробы. Въ 1839 г. Вагнеръ сочинилъ, совершенно въ стилѣ Мейербера, оперу „Ріензи“—оперу мало характерную. Въ 1841 году сочинилъ оперу „Fliehender Holländer“, въ 1845 г.—„Тангейзера“, отчасти въ стилѣ Вебера, но также во многомъ уже съ проявленіемъ собственной самостоятельности автора; въ 1847 г.—Лоэнгрина“, еще въ бо̀льшей степени проявляющаго собственный музыкальный характеръ Вагнера. Такимъ образомъ, съ 27-лѣтняго года своей жизни, Вагнеръ уже пересталъ считать симфоническое творчество своимъ назначеніемъ и совершенно предался сочиненію оперному. Въ 1840 году онъ написалъ свою превосходную, высоко-талантливую увертюру къ „Фаусту“ Гёте, и это было послѣднее его отдѣльное отъ театра, вполнѣ самостоятельное симфоническое сочиненіе (не приходится считать чѣмъ-то значительнымъ плохіе „марши“ и „факельныя процессіи“, сочиненные имъ впослѣдствіи“.

Отъ сихъ поръ, Вагнеръ покинулъ *самостоятельныя* симфоническія сочиненія, и они остались, по его мысли, только второстепенными элементами его оперъ—въ видѣ „увертюръ“ или „вступленій“ передъ началомъ оперы, въ видѣ антрактовъ, въ видѣ инструментальныхъ вставокъ среди сценъ оперы. Но тутъ произошла та странность, что то, чему Вагнеръ придавалъ „второстепенное“ значеніе въ своихъ операхъ—вышло именно самымъ главнымъ, а что̀ онъ считалъ „самымъ главнымъ“, то̀ вышло—второстепеннымъ. Произошло же это оттого, что въ Вагнерѣ слишкомъ много было разсудочности, придуманности, сочинительства, и слишкомъ мало непосредственности естественнаго, простого, наивнаго вдохновенія и творчества. Его слишкомъ одолѣло декадентство, точь въ точь какъ Бёклина.

Онъ по натурѣ своей былъ истинный, превосходный, глубоко-талантливый симфонистъ. Способность его къ оркестру—поразительная. Правда, онъ нерѣдко преувеличиваетъ и злоупотребляетъ средствами этого оркестра, доходитъ до грубости и оскорбляетъ слухъ и чувство своего слушателя, всего болѣе злоупотребляя, иной разъ, рѣзкостями и нагроможденіями мѣдныхъ и деревянныхъ инструментовъ. Но все-таки оркестръ Вагнера новъ, богатъ, часто ослѣпителенъ по колориту, по поэзіи и очарованію самыхъ сильныхъ, но также и самыхъ нѣжныхъ и чувственно-обаятельныхъ красокъ,—это оркестръ, являющійся расширеніемъ не только бетховенскаго, мендельсоновскаго, мейерберовскаго, но даже берліозовскаго и листовскаго оркестра. Какихъ громадныхъ чудесъ не могъ бы еще сотворить Вагнеръ даже въ одной симфонической сферѣ! Такъ вотъ нѣтъ-же, наперекоръ природѣ своей, онъ не хотѣлъ оставаться просто симфонистомъ, въ томъ же родѣ, какъ симфонистомъ остался весь свой вѣкъ, наприм., хоть-бы Бетховенъ, или даже Берліозъ: нѣтъ, куда, это было бы слишкомъ просто, слишкомъ естественно. Ему нужно было что-нибудь другое, повыше и пошире—вотъ онъ и надумался взять себѣ въ удѣлъ—оперу. Чтò дано было отъ природы — того ему было не надо; чего не было дано, тòго то именно онъ только и жаждалъ, тò-то и было для него „всего нужнѣй“. Роясь въ книгахъ и изучая исторію и старину, Вагнеръ въ одинъ прекрасный день додумался до того, что ему надо сдѣлаться — Эсхиломъ нашихъ дней, и создать такой музыкальный театръ, такія музыкальныя театральныя представленія, которыя замѣнили бы нынѣшнему европейцу тотъ театръ и тѣ театральныя представленія, которые радовали и восхищали древняго грека. У меня, какъ въ Греціи, театръ будетъ великимъ праздникомъ и торжествомъ, мечталъ втихомолку про себя и громко объявлялъ всѣмъ Вагнеръ. У меня мой музыкальный театръ будетъ какъ у грековъ: всенародный, всемірный, будетъ являться экстраординарнымъ событіемъ! У меня, какъ у грековъ, представленія будутъ длиться нѣсколько дней сряду. Люди должны будутъ съѣзжаться со всѣхъ краевъ страны. Я имъ состою новый, небывалый театръ, гдѣ все будетъ происходить совершенно иначе, чѣмъ въ остальномъ свѣтѣ. И Вагнеръ пустился въ путь, и употребилъ на то всю жизнь, и нашелъ себѣ множество могучихъ покровителей и помощниковъ, множество сочувственниковъ, энтузіастовъ, прославителей и распространителей. Но все-таки, изо всего этого ничуть не вышло того, чтò Вагнеръ надумалъ и чтò затѣялъ. Не вышло ни музыкальнаго Эсхила, ни Эсхиловскаго театра и музыкальныхъ твореній, но вмѣсто того, вышелъ недодѣланный, во многомъ повредившій самъ себѣ, самъ себя искусственно исковеркавшій Вагнеръ.

У Вагнера образовалась слава громадная. Успѣхъ его и лавры— были такъ колоссальны, что мало на свѣтѣ можно сыскать такой славы, какая пришлась на его долю. При дружныхъ усиліяхъ фанатиковъ-помощниковъ и фанатиковъ-пропагандистовъ, любопытныя толпы устремлялись, въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ, въ Байрейтъ, и съ покорнымъ терпѣніемъ высиживали тамъ всѣ четыре вечера вагнеровской „тетралогіи". Они чуть не съ благоговѣніемъ принимали въ себя глубокія, на манеръ Бёклина и декадентовъ, откровенія, о началѣ міра и существѣ жизни, о злѣ и добрѣ, объ „искупленіи" (надъ которымъ еще тàкъ смѣялся Ницше), посредствомъ дѣяній Лоэнгрина или Парсифаля, выслушивали рацеи папы и бесѣды Вотана, разсужденія о погибели старыхъ боговъ и водвореніи новыхъ, съ влюбленными Зигфридами и Брунгильдами, съ такими же Тристанами и Изольдами во главѣ—и все это высказанное въ мѣдныхъ звукахъ громадныхъ оглушительныхъ оркестровъ, въ лепетаніи снотворныхъ речитативовъ, и въ варварскомъ языкѣ вагнеровскихъ самодѣльныхъ стихоплетствъ. Но у большинства постоянно вертѣлась въ головѣ мысль: „Ахъ, какъ тутъ мало хорошаго, и какъ много плохого! Ахъ, еслибъ Вагнеръ давалъ намъ все только то, чтò у него такъ хорошо, ахъ, еслибъ онъ избавилъ насъ отъ всего, чтò у него такъ худо, такъ невыносимо, такъ скучно и отталкивательно"!.. Да, хорошо такъ мечтать, хорошо такъ желать, но для осуществленія этого, необходимо было-бы чтò? То, чтобъ Вагнеръ отъ головы до ногъ перемѣнился, чтобъ онъ забылъ объ Эсхилѣ и эсхиловской славѣ, о всемірномъ театрѣ и всемірной оперѣ; но, ранѣе всего надобно было, чтобъ Вагнеръ вовсе отказался отъ оперы, и ни одной оперы не написалъ бы на своемъ вѣку! А возможно-ли это? Онъ что-то другое про себя разумѣлъ.

Опера была совсѣмъ не его дѣло, и онъ къ ней не имѣлъ никакой способности. У Вагнера не было въ натурѣ ни одного изъ элементовъ, которые составляютъ опернаго композитора. У него не было ни малѣйшаго чувства жизни, дѣйствительности, онъ не имѣлъ никакого понятія о характерахъ, натурахъ, типахъ, о человѣческихъ личностяхъ и обликахъ; у него не было никакого постиженія души человѣческой, ея событій, движеній, порывовъ; у него не было ни потребности, ни способности изображать индивидуальныя человѣческія личности, каждую въ своей отдѣльности, или нѣсколькихъ вмѣстѣ, въ ихъ взаимодѣйствіи. Ему этого вовсе не надо было. Тѣ персонажи, чтò у него изображены въ операхъ, вовсе не живые люди, а отвлеченные алгебраическіе знаки, пустые, сухіе и ничтожные, наводящіе тоску и скуку, но назначенные быть вѣшалками лирическихъ изліяній самого Вагнера. Ко всему лирическому у Вагнера существовала великая нѣжность, симпатія, онъ искалъ вся-

каго случая проявить его въ огромныхъ дозахъ, до утомленія, до тошноты у слушателя—а это-ли тотъ драматизмъ, та объективность, которые суть главные мотивы оперы?

Единственныя, кажется, исключенія у Вагнера, въ пользу изображенія человѣческой личности—это именно лирическія, по преимуществу любовныя мѣста въ его операхъ. Тутъ человѣческая душа и ея движенія вырисовываются въ формахъ иной разъ даже интересныхъ, значительныхъ и иногда очень красивыхъ и привлекательныхъ, не смотря на всю его малую способность къ созданію мелодій: онѣ всегда у него ординарны и плохи, часто банальны. Таковы, напримѣръ, монологи Зигфрида въ очарованномъ лѣсу, Тангейзера и Лоэнгрина повсюду (только, конечно, не банальный, такъ сильно нравящійся всѣмъ невѣжественнымъ публикамъ, вычурный и съ исковерканными формами романсъ „Abendstern"); дуэтъ Зигмунда и Зиглинды, Зигфрида и Брунгильды, съ нѣкоторой впрочемъ дозой—Верди; наконецъ пѣсни рыцаря Штольцинга на публичной музыкальной пробѣ передъ народомъ и т. д. Но всѣ эти музыкальныя произведенія—прямо сочиненія для *концерта*, подобно тому, какъ всегда у итальянцевъ, и ничуть не для *театра*, какъ назначилъ для „новой" оперы Вагнеръ. Они для сцены не нужны, а сцена для нихъ—нужна еще менѣе.

Но когда потребны Вагнеру бесѣды дѣйствующихъ лицъ, ихъ разговоры, сообщенія, разсказы—вотъ гдѣ проявляется, во всей силѣ и безутѣшности, вся немощь и неспособность Вагнера къ оперному дѣлу. Покуда надо было разсуждать и писать объ оперѣ и ея складѣ, Вагнеръ былъ тысячу разъ правъ во всемъ томъ, что̀ говорилъ, что̀ проповѣдывалъ. Никто послѣ Глука не былъ столько правъ, какъ онъ, когда осуждалъ старинную форму оперы, ея аріи, дуэты, терцеты и т. д. Онъ находилъ эту форму непозволительною фальшью и условностью. Живые люди не должны „распѣвать" безконечныя мелодіи и кантилены, не должны плодить нескончаемые и, значитъ, небывалые въ натурѣ разсказы, баллады, повѣствованія—это все условность и выдумка. Такъ справедливо и разумно разсуждалъ Вагнеръ. Но что̀ же, послѣ своихъ разсужденій, самъ-то онъ сталъ дѣлать? Въ своихъ операхъ онъ все осуждаемое имъ—сохранилъ, ничуть не уничтожилъ, и только отвелъ все это въ отдѣлъ речитатива. Но къ речитативу у Вагнера не было ни малѣйшей способности, ни тѣни дарованія; речитативъ у него неестественъ, неуклюжъ, сухъ, скученъ, и невыносимъ, болѣе, чѣмъ у кого-бы то ни было во всей музыкѣ. И такимъ-то нездоровымъ матеріаломъ Вагнеръ наводнилъ и затопилъ болѣе чѣмъ половину всѣхъ своихъ оперъ! Одинъ его Воданъ въ своихъ бесѣдахъ и повѣтствованіяхъ способенъ сдѣлать человѣка несчастнымъ на всю жизнь.

Какой же, послѣ всего этого, Вагнеръ—оперный композиторъ? Напротивъ, онъ всѣмъ своимъ существомъ представляетъ личность, которая есть самое яркое, непримиримое противуположеніе оперной композиторской натурѣ.

Лучшимъ доказательствомъ „не-оперности“, „не-сценичности“, „не-театральности“ созданій Вагнера служитъ то, что во время путешествій своихъ по Европѣ, онъ исполнялъ въ концертахъ, внѣ сцены, многія части своихъ оперъ, часто съ помощью одного оркестра, даромъ, что эти части сочинены для голосовъ и оркестра („Валкиріи“, „Сцена волшебнаго огня“ и т. д.), а послѣ Вагнера, это продолжается во всѣхъ европейскихъ концертахъ, да на прибавку исполняются, внѣ театра, и сцены изъ „Парсифаля“—а это именно все самыя важнѣйшія, самыя совершенныя, самыя талантливыя и самыя поразительныя части его созданій.

Представимъ себѣ, напротивъ, что Вагнеръ никогда не затѣвалъ бы сочиненія оперъ и остановился бы, на всю свою жизнь, на роли композитора симфоническаго, на такихъ созданіяхъ, какъ его высоко-талантливыя увертюры къ „Фаусту“, къ „Нюренбергскимъ пѣвцамъ“, какъ разные его поэтическіе оперные антракты, какъ его чудный „Waldesweben“ въ „Зигфридѣ“, даже какъ его (очень искусственныя и разсудочныя) увертюры къ „Тангейзеру“ и „Лоэнгрину“, наконецъ, какъ многія его симфоническія картины и картинки внутри оперъ. Форма „увертюры“ еще съ самой юношеской поры уже принадлежала ему въ великомъ совершенствѣ. Другая форма, которая вполнѣ соотвѣтствовала его натурѣ, была испробована имъ скоро послѣ его chef d'oeuvre'а, увертюры къ „Фаусту“ (1840)—это форма „кантаты“, которая послужила ему для созданія его превосходной вещи: „Трапеза любви апостоловъ“—кантата для оркестра и хора (1843). Въ эти двѣ формы, еще бетховенскія, а впослѣдствіи Берліозовскія и Листовскія, могли-бы, конечно, уложиться всѣ художественныя мысли и намѣренія Вагнера, всѣ его „картины“ природы и людей, вся его живопись (внѣшняя) положеній, настроеній и чувствъ, всѣ его пейзажи съ солнцемъ и луной, всѣ его моря, лѣса и горы, небеса и подземелья, всѣ его великаны и карлики, боги и чудовища, видѣнія и „любовныя смерти“, всѣ его „любовныя млѣнія“ (даже самыя безконечныя, какъ въ „Нибелунгахъ“ и „Тристанѣ“), вся его мистика св. Грааля, какъ въ „Парсифалѣ“, всѣ столько любимые имъ марши и шествія, всѣ его пилигримы, миннезингеры и мейстерзингеры, всѣ его ночныя народныя свалки (какъ во II-мъ актѣ „Нюренбергскихъ пѣвцовъ“) и т. д. Ничто подобное не было бы возможно съ операми настоящаго опернаго композитора, напримѣръ, Мейербера. Исполнять отдѣльно отъ оперы можно только всѣ „несущественныя части“ его оперъ. У Вагнера, напротивъ, всѣ

его „картины“ и „живописи“ всегда будутъ превосходны безъ сцены, просто въ концертѣ. Эти двѣ формы давали ему полный просторъ для созданія, не противорѣчили бы ни одной изъ особенностей его натуры, но спасали бы его отъ обязанности сочинять множество ненужной и негодной музыки. Вагнеръ былъ-бы избавленъ (а вмѣстѣ съ нимъ и вся публика) отъ его ужасныхъ речитативовъ, отъ его не-сценичныхъ разговоровъ и разсказовъ, наконецъ, вообще отъ огромнаго балласта, засоряющаго вагнеровскія оперы.

Высказываемое здѣсь мнѣніе не есть праздное сожалѣніе о томъ, чего нѣтъ, и чего не можетъ уже быть. Напротивъ, можно съ полною достовѣрностью ожидать, что чего не сдѣлалъ Вагнеръ самъ, то сдѣлаютъ его наслѣдники и потомки—слѣдующія за нимъ поколѣнія. Исчезнутъ со сцены неудачныя „оперы“ Вагнера, но на вѣки останутся, на концертныхъ эстрадахъ, великолѣпно-удачныя, высоко-талантливыя и чудесныя симфоническія созданія его. Это уже повсюду даже и началось. Исполняютъ оперы Вагнера—лишь въ немногихъ городахъ, съ великими затрудненіями—и скукой, но симфоническія произведенія его—вездѣ и повсюду, со всеобщимъ восторгомъ и одобреніями. Чѣмъ дальше будетъ подвигаться время впередъ, тѣмъ больше, надо надѣяться, будетъ уменьшаться репутація Вагнера, какъ опернаго композитора, и увеличиваться его репутація, какъ композитора чисто симфоническаго. Каррикатурный, безразсудочный фанатизмъ къ Вагнеру, какъ къ оперному творцу—долженъ исчезнуть.

Но достойно всякаго удивленія, въ исторіи распространенія оперъ и принциповъ Вагнера, одно особое обстоятельство. Оперы Вагнера распространялись очень медленно, и долго встрѣчали, повсюду, огромное сопротивленіе. Но, коль скоро эти оперы были, наконецъ, приняты Европою, и вошли въ ея художественный обиходъ, можно было-бы, кажется, предполагать, что это доказываетъ согласіе Европы съ принципами Вагнера, полное отдѣленіе ея отъ прежнихъ оперныхъ принциповъ, перемѣну ея понятій и вкусовъ, изгнаніе прежнихъ и водвореніе новыхъ, Вагнеровскихъ. Но на дѣлѣ ничего подобнаго не случилось. Оказалось, что и новые принципы, проповѣдуемые Вагнеромъ, хороши, справедливы и нужны, но и прежніе, старые—точно также хороши, справедливы и нужны. Это всего болѣе проявилось въ нынѣшнемъ отношеніи Европы къ итальянской оперной музыкѣ вообще, и къ Вердіевской—въ особенности.

Жизнь Верди представляетъ много паралельности съ жизнью Вагнера. И Верди, и Вагнеръ родились въ одномъ и томъ же 1813 году. Оба поставили на театрѣ, въ 1842 году, по оперѣ, которая впервые обратила на автора особенное вниманіе публики: у Верди это была опера „Nabucco“, у Вагнера—„Ріензи“. Въ 1844 году въ первый разъ данъ былъ „Эрнани“, первая изъ 5-ти главныхъ

оперъ Верди, въ 1845 г. въ первый разъ данъ былъ „Тангейзеръ“, первая изъ 5-ти главныхъ (со включеніемъ „тетралогіи“) оперъ Вагнера. Затѣмъ, втеченіе 50-хъ, 60-хъ и 70-хъ годовъ точно также шло паралельно создаваніе главнѣйшихъ оперъ итальянскаго и нѣмецкаго композитора. Въ 1853 году написанъ былъ „Trovatore“, въ 1854—„Rheingold“, въ 1853—„Traviata“; въ 1855—„Валькирія“, въ 1855—„Сицилійская вечерня“; въ 1859—„Тристанъ и Изольда“; въ 1867—„Донъ Карлосъ“ и „Нюренбергскіе пѣвцы“; въ 1882—„Парсифаль“; въ 1887—„Отелло“. Такимъ образомъ, постоянно шла паралельность сочиненій Верди и Вагнера и колоссальное разростаніе славы обоихъ композиторовъ. Но ихъ натуры, таланты, объекты ихъ создаванія и творчество, до того были различны, что казалось бы, безпредѣльное обожаніе оперъ Верди должно было бы совершенно исключить любовь и симпатію къ операмъ Вагнера; и наоборотъ, безмѣрное обожаніе оперъ Вагнера должно было исключить любовь и симпатію къ операмъ Верди. Но этого ничуть не случилось на дѣлѣ. Всѣ европейскія публики съ одинаковой любовью относились и къ тѣмъ и къ другимъ созданіямъ, и одинаково обожали ихъ отъ всей души.

Верди, правда, отказался отъ руладъ и всяческаго голосового баловства прежней итальянской школы, но онъ замѣнилъ эту устарѣлую формалистику — формалистикою новою, но точь въ точь столько же условною, фальшивою и негодною—формалистикой крика, вопля и лжедраматизма. Этотъ „драматическій“ крикъ и вопль былъ столько же формалистиченъ, ненатураленъ и антихудожественъ, какъ всѣ нелѣпѣйшія фіоритуры и весь музыкальный складъ „Сомнамбулъ“ „Пуританъ“, „Лучій“ и „Линдъ“. Построеніе и весь музыкальный складъ и составъ оперы, форма арій, дуэтовъ, терцетовъ и проч., осталась та же самая, что у Беллини и Доницетти; форма мелодій, условная, безвкусная и рутинная, осталась съ тою самою банальностью и ординарностью, какія въ ней присутствовали всегда и до Верди. Какимъ же образомъ, всѣ эти печальныя качества пребывали у всѣхъ публикъ любимыми и симпатичными, не взирая на тотъ „переломъ“ въ оперной музыкѣ, который совершенъ, по словамъ всѣхъ, Вагнеромъ, и который радовалъ этихъ всѣхъ? Вотъ что непостижимо и изумительно. Конечно, часто было многими указываемо на то, что подъ давленіемъ новыхъ вкусовъ и направленій, Верди въ своей „Аидѣ“, сочиненной въ 1871 году и оплаченной 100 тысячами франковъ, подвинулъ свое творчество впередъ, и, придавъ нѣчто новое и болѣе мужественное итальянской гармоніи, всегда скудной и безпомощной, водворилъ въ своей музыкѣ болѣе достойныя нашего времени формы; то же самое повторялось многими и впослѣдствіи, когда Верди сочинилъ своего „Отелло“ въ 1887 году, и своего „Фальстаффа“ въ

1893 г.: раздавались тогда въ печати даже увѣренія, что, не взирая на преклонные свои годы, Верди безмѣрно выросъ и колоссально подвинулся впередъ, принявъ многое отъ Вагнера и обновивъ тѣмъ свое творчество. Но не было во всѣхъ такихъ рѣчахъ ничего кромѣ заблужденія и иллюзіи. Поддѣлка никогда не замѣнитъ натуры, и въ 70 и въ 80 лѣтъ переучиваться и передѣлываться—было для Верди уже поздно. Навѣрное обликъ Верди сохранится въ исторіи какъ обликъ автора „Риголетто", „Троватора" и „Травіаты", а не какъ автора „Аиды", „Отелло" и „Фальстаффа". Каковъ онъ ни былъ, а все-таки былъ *тамъ* итальянскимъ композиторомъ послѣдней эпохи, естественнымъ и непринужденнымъ, а *здѣсь* онъ являлся притворнымъ, старающимся поддѣлаться къ тому, что ему вовсе было чуждо.

Можно было бы также подивиться, почему сладкій, приторный, ничтожный и безхарактерный Гунò, полу-французъ и полу-итальянецъ по своей музыкѣ, могъ такъ нравиться Европѣ со своимъ жалкимъ „Фаустомъ", среди проповѣди и музыкальной дѣятельности Вагнера, и вопреки и той и другой—вотъ что необъяснимо. Бизэ̀—музыкантъ не безталантный, но все-таки достаточно незначительный, нравился всѣмъ и вездѣ, по всей вѣроятности, именно тѣмъ, что соединялъ въ своихъ сочиненіяхъ небольшую дозу чего-то „національнаго", свѣжаго и новаго (французскія и испанскія народныя мелодіи) съ огромной массой опереточной тривіальности.

66.

Въ заключеніе обзора западно-европейской музыки, необходимо указать здѣсь три характерныя музыкальныя фигуры: одного француза, одного германца, и одного скандинава.

Французъ—это Сен-Сансъ. Послѣ Берліоза, это самый даровитый изъ новыхъ французскихъ композиторовъ. Вслѣдствіе классическаго воспитанія (до сихъ поръ еще царствующаго, въ доброй мѣрѣ, во Франціи) онъ не менѣе Берліоза преданъ сюжетамъ классическимъ. Всѣ значительнѣйшія его сочиненія имѣютъ задачи, принадлежащія древнему міру. Таковы симфоническія картины: „Фаэтонъ", „Прялка Омфалы", „Молодость Геркулеса"; оперы: „Самсонъ и Далила" (1877), „Прозерпина" (1887), „Асканіо" (1890), „Деянира" (1898), „Фрина" (1893). Онъ, конечно, по таланту и оригинальности очень далеко отстоитъ отъ Берліоза, но все-таки и по формамъ своего сочиненія, и по оркестру, принадлежитъ новому времени. На него оказало огромное вліяніе прочное его знакомство съ Бахомъ и старыми нѣмецкими классиками, а также съ новой музыкальной германской школой, особливо съ Листовскими сочине-

ніями. Большинство его произведеній принадлежитъ къ области „програмной музыки". Его оперы (между которыми значительнѣйшія: „Генрихъ VIII", 1883 и „Самсонъ и Далила", 1877) никогда не пользовались особеннымъ успѣхомъ; зато его инструментальныя сочиненія: фортепіанные концерты, варіаціи, струнные квартеты, тріо и др., три симфоніи—очень распространены и любимы. Всего же замѣчательнѣе его „симфоническія поэмы", упомянутыя выше: въ нихъ много красоты, волшебства, картинности и граціи. Только можно жалѣть, что совершенно понапрасну пользуется, и во Франціи и въ Германіи, великою репутаціей, его „Danse macabre". Даже Гансликъ, въ своей ненависти и презрѣніи къ Листу, а главное, въ своемъ грубомъ непониманіи его глубокой натуры и созданій, увѣряетъ, что „Пляска смерти" Сен-Санса—полна „иронической граціи", и гораздо большаго достигаетъ, чѣмъ „Пляска смерти" Листа— „виртуозный кунстштюкъ, состоящій изъ пассажей, триллеровъ и проч., кувырканье отъ возвышеннаго къ смѣшному"—и только. Между тѣмъ, „Пляска смерти" Сен-Санса—есть оркестровая пьеса, хотя и украшенная изящной и пикантной инструментовкой въ современномъ стилѣ, но конфетная, миленькая, скорѣе всего „салонная", можно сказать — вертопрашная, легкомысленная, рѣшительно лишенная серьезнаго, глубокаго и великаго характера, того, котораго требуетъ задача, и который геніально воплощенъ въ „Danse macabre" Листа.

Изъ современныхъ Сен-Сансу французскихъ композиторовъ, двое пользуются, во Франціи, любовью и уваженіемъ почти одинаковыми съ Сен-Сансомъ, это Делибъ и Массенэ,—но это совершенно незаслуженно. Какъ оперы и балеты перваго, такъ и оперы и библейскія драмы второго мелодичны и пріятны, но мало замѣчательны по музыкѣ и выраженію, мало талантливы и мало чѣмъ интересны, кромѣ немногихъ красивыхъ частностей. Таковы, напримѣръ,—у Делиба, прославленный въ Европѣ фугованный хорикъ смѣющихся придворныхъ дамъ въ оперѣ „Le roi l'a dit", балетъ „Коппелія". Оба эти автора далеко ниже Сен-Санса и по творчеству, и по формамъ, и по оркестровкѣ, и по самостоятельности. За то, третій современникъ Сен-Санса, Литольфъ, незаслуженно пользуется слишкомъ уменьшенною противъ Сен-Санса репутаціею. Конечно, Литольфъ менѣе Сен-Санса силенъ по техникѣ своего дѣла, менѣе классиченъ и совершененъ въ формахъ, менѣе красивъ и талантливъ въ своемъ оркестрѣ, но зато надѣленъ несравненно бо̀льшимъ художественнымъ темпераментомъ, страстностью и самобытною оригинальностью. Его иногда упрекали въ нѣкоторой „грубоватости" и „декоративности", но этотъ недостатокъ, если онъ даже и существуетъ, легко затушевывается яркостью и стремительностью натуры, огнемъ и поры-

вистымъ вдохновеніемъ, очень противуположными, у Литольфа,—спокойно-красивому и правильно-классическому творчеству Сен-Санса. Его горячія, воодушевленныя увертюры: „Робеспьеръ“ и „Жирондисты“, его оригинальные фортепіанные „симфоническіе концерты“, особливо „голландскій“, сохранятъ, конечно, навсегда, значительное мѣсто среди музыкальныхъ созданій XIX вѣка.

Брамсъ представляетъ собою явленіе совершенно исключительное, среди всѣхъ остальныхъ музыкальныхъ сочинителей XIX вѣка. Онъ не понималъ и не любилъ ни „программную музыку“, ни „оперу“, а это были два главнѣйшіе элемента въ симпатіяхъ, задачахъ и совершенствахъ музыки нашего вѣка. Онъ никогда не сочинялъ ничего „программнаго“, ничего „опернаго“. И одно это, конечно, явственно опредѣляетъ его натуру и физіономію. Жизнь, движенія, волнованія, порывы, страстность—все это были вещи, глубоко ему чуждыя и неизвѣстныя. Что̀ онъ любилъ, что̀ онъ обожалъ, что̀ онъ боготворилъ, это—музыку *самоё по себѣ*, *музыку для музыки*, однимъ словомъ: „искусство для искусства“. Этимъ, онъ какъ будто совершенно отдѣлялъ себя отъ XIX-го вѣка, стоялъ обѣими ногами въ какомъ-то совершенно другомъ мірѣ. Онъ, конечно, любилъ музыку страстно, приверженно, но какъ-то особенно отъ всѣхъ другихъ, словно (по выраженію одного изъ талантливѣйшихъ русскихъ композиторовъ) сидѣлъ на вершинѣ уединенной обрывистой скалы, среди океана, одинъ одинешенекъ, никого не зная, никого не видя, ни съ кѣмъ не говоря и ни въ комъ не нуждаясь. Съ самыхъ молодыхъ лѣтъ, онъ прошелъ самую строгую техническую школу и пріобрѣлъ здѣсь сильное мастерство и умѣнье. Онъ былъ вскормленъ на Бахѣ, Бетховенѣ и Шуманѣ, и ихъ вліяніе на него, съ перваго же его шага въ музыкальномъ мірѣ, было явственно. Четырнадцати лѣтъ, онъ уже съ почетомъ выступилъ въ концертѣ съ своими ф. п. варіаціями на нѣмецкую народную тему. Двадцати лѣтъ, онъ своими твореніями привелъ въ неописуемое восхищеніе Листа и Шумана. Этотъ послѣдній написалъ, въ своей музыкальной газетѣ („Neue Zeitschrift für Musik“, 1853) статью: „Новые пути.—Онъ долженъ былъ прійти“. Здѣсь онъ провозглашалъ Брамса великимъ музыкальнымъ геніемъ, какого Европа должна была ожидать послѣ Бетховена. Онъ говорилъ: „Намъ предстоятъ изумительные просвѣты въ таинства міра духовъ“.

Брамса считали въ Германіи прямо продолжателемъ *третьяго періода* Бетховена и величайшимъ контрапунктистомъ со времени Баха. Всего болѣе выступалъ и сражался за Брамса—Гансликъ,

очень знающій и талантливый, но также и очень ограниченный и односторонній критикъ. Первая симфонія Брамса (C-Moll) была названа X-ю симфоніею, послѣ IX-й Бетховенской.

Однако послѣдующая дѣятельность Брамса далеко не вполнѣ оправдала громадныхъ ожиданій отъ него. Никто не сомнѣвался ни прежде, ни теперь, въ блестящихъ и великихъ его дарованіяхъ, всѣ находили много глубины въ его созданіяхъ, часто чувствовали въ нихъ также много своеобразной красоты, признавали капитальныя его заслуги въ инструментальномъ творчествѣ, въ увеличеніи массовыхъ силъ и нѣжныхъ утонченностей оркестра, но большинство европейскихъ публикъ, критиковъ и композиторовъ находило въ сочиненіяхъ Брамса нѣкоторую утомительную, разсудочную отвлеченность и недостатокъ вдохновенія. Чайковскій даже написалъ однажды: „Въ музыкѣ Брамса есть что-то сухое, холодное, туманное, неопредѣленное, отталкивающее отъ него русское сердце. Слушая его, вы спрашиваете себѣ: глубокъ Брамсъ, или только хочетъ подобіемъ глубины замаскировать крайнюю бѣдность фантазіи? Брамсъ точно дразнитъ и раздражаетъ ваше музыкальное чувство, не хочетъ удовлетворить его потребностей, стыдится говорить языкомъ, доходящимъ до сердца...“ Вопреки такому приговору, лишь отчасти справедливому, нельзя не видѣть, какія превосходныя музыкальныя вещи были созданы на его вѣку Брамсомъ. Всего выше у него— истинно геніальная соната F-Moll, въ 4 руки, 1865 г., (передѣланная изъ первоначальнаго квинтета): трагичность и нервная сила первой части, несравненная мощь и колоссальность скерцо, изображающаго словно дикія орды, словно толпы кровожадныхъ степняковъ-азіатовъ,—поразительно живописны и колоритны; затѣмъ слѣдуетъ его „Нѣмецкій Реквіемъ“, написанный по поводу смерти матери, 1867 г. Этотъ Реквіемъ произвелъ въ Германіи очень большое впечатлѣніе, и признанъ былъ „глубоко-необычайнымъ созданіемъ“; замѣчательны его „Рапсодія“ для соло, хора и оркестра (на текстъ „Harzreise“ Гёте); „Пѣснь Парокъ“; „Трагическая увертюра“; три симфоніи, секстеты, квинтеты, квартеты, превосходныя сонаты, варіаціи и разныя пьесы для ф. п., нѣсколько десятковъ романсовъ (Lieder), про одну серію которыхъ, „жениховскую“, и другую, посвященную Шуману, этотъ послѣдній писалъ: „Сколько ни смотрю на нихъ, все открываю новыя и новыя тонкія черты!“

Въ Германіи очень всегда славились „венгерскіе танцы“ Брамса, и они достойны своей великой славы: Брамсъ глубоко и тщательно изучилъ физіономію и складъ венгерской (=цыганской) музыки, ея восточную оригинальную гамму, и создалъ рядъ музыкальныхъ произведеній очень замѣчательныхъ и изящныхъ. Они далеко оставляютъ

за собою венгерскія „рапсодіи“ и „фантазіи“ Листа: въ этихъ послѣднихъ, вмѣстѣ со многими достоинствами и великимъ одушевленіемъ, слишкомъ много Листовскаго концертнаго піанизма, личнаго вкуса и ненужной орнаментики; но все-таки, венгерскія сочиненія Листа и Брамса страдаютъ однимъ и тѣмъ же недостаткомъ: недостаткомъ истинной національности. Листъ взялся за изученіе и сочиненіе венгерской музыки только вслѣдствіе громадныхъ овацій, оказанныхъ ему въ Буда-Пештѣ, когда онъ былъ уже въ зрѣлыхъ годахъ, и на вершинѣ своей славы; Брамсъ точно также занялся венгерской музыкой только потому, что въ молодыхъ годахъ довольно долго путешествовалъ и давалъ концерты съ венгерскимъ скрипачемъ Ременьи, и отъ него наслушался венгерской музыки. Но чтобы создавать національныя творенія, еще мало одного „восхищенія“, „симпатіи“ и „изученія“. Самъ Бетховенъ великолѣпно сочинилъ нѣсколько вещей на „русскія темы“, но въ этой его музыкѣ нѣтъ ничего русскаго, ни національнаго. Какая разница—„польскія“ созданія Шопена, „русскія“ Глинки, „норвежскія“ Грига! Эти люди родились съ національнымъ чувствомъ и духомъ, и безъ усилія творили то „національное“, которымъ были наполнены отъ самаго своего рожденія.

Совершенною противуположностью германцу Брамсу является норвежецъ Григъ. Онъ не принадлежитъ къ числу композиторовъ великихъ, геніальныхъ, но талантъ его оригиналенъ, силенъ и разнообразенъ, главное же, необыкновенно характеренъ.

Григъ получилъ свое музыкальное образованіе въ Лейпцигской консерваторіи (куда онъ поступилъ еще 15-лѣтнимъ мальчикомъ). Онъ всего болѣе воспитывался на сочиненіяхъ Шопена, Шумана, Листа и Вагнера. Но, воротившись въ Норвегію, свое отечество, въ 1862 году, съ лейпцигскимъ дипломомъ, онъ сталъ продолжать свое ученіе, въ Копенгагенѣ, у знаменитаго датскаго композитора Гадэ (когда-то прежде тоже воспитанника лейпцигской консерваторіи), но это продолжалось не долго. Подъ вліяніемъ пламеннаго патріота, молодого норвежскаго композитора Нордраака, онъ образовалъ съ нимъ и нѣсколькими другими юношами музыкальное общество, имѣвшее цѣлью ратовать противъ „разслабленнаго, сладенькаго мендельсоно-гадевскаго скандинавизма и противъ лейпцигской консерваторіи“. Скоро къ этому обществу присоединилось болѣе 800 членовъ изъ числа норвежскихъ любителей, и въ продолженіе многихъ лѣтъ Григъ дирижировалъ концертами этого общества. На этой почвѣ возмужалъ талантъ и опредѣлился вполнѣ самостоятельный характеръ Грига.

Еще въ 40-хъ годахъ XIX вѣка задался мыслью объ отечественной національной музыкѣ—норвежскій композиторъ Ксорульфъ. Онъ

преслѣдовалъ, такимъ образомъ, ту самую идею о національной музыкѣ, которой, лѣтъ за 10 до него, посвятилъ себя полякъ Шопенъ и русскій Глинка. Но Ксорульфъ сочинялъ только романсы и хоры въ національномъ норвежскомъ стилѣ. Наслѣдникомъ его явился, въ 60-хъ годахъ столѣтія, норвежецъ Свендсенъ, воспитывавшійся въ лейпцигской консерваторіи, а потомъ состоявшій нѣсколько лѣтъ капельмейстеромъ въ Парижѣ, что̀, впрочемъ, нисколько не помѣшало ему свято сохранить въ себѣ родныя преданія: онъ создалъ не мало талантливыхъ произведеній, гдѣ норвежскій національный элементъ играетъ большую роль. Это по преимуществу сочиненія все инструментальныя: квартеты, квинтеты, симфоніи, увертюры (изъ послѣднихъ интересны: вступленіе къ „Сигурду-Слембэ" Бьернсона, „Норвежскій карнавалъ", „Норвежскія рапсодіи". Еще сильнѣе и характернѣе сочинялъ въ національномъ стилѣ, съ сильно обозначившейся норвежской ритмикой, мелодикой и гармоникой — упомянутый уже Нордраакъ. (Музыка къ „Сигурду Слембэ", Бьернсона и др.).

Но выше и оригинальнѣе всѣхъ своихъ товарищей въ національно-музыкальномъ дѣлѣ вышелъ—Григъ. Онъ писалъ горячія статьи въ норвежскихъ газетахъ, гдѣ пропагандировалъ идею народной норвежской музыки, и съ восторгомъ давалъ отчетъ о симфоніи, въ національномъ складѣ, своего друга Свендсена, но въ то же время и самъ ревностно занятъ былъ сочиненіями въ національномъ стилѣ; но почти всегда все это было для фортепьяно. Онъ настолько проявилъ тутъ таланта и національной самостоятельности, что его нерѣдко называли „сѣвернымъ Шопеномъ". Но это было названіе совершенно невѣрное. Григу слишкомъ далеко было до геніальности, грандіозности, разнообразія, глубины и необычайнаго богатства натуры Шопена. Шопенъ былъ истинный починатель, открыватель во всемъ, до чего ни касался своей творческой душой. Не только содержаніе его созданій—глубоко лично, высокопоэтично, и вмѣстѣ національно, но и самыя формы его сочиненій, ихъ техническія средства—фортепіано—являлись у него новыми „открытіями". Въ фортепіанномъ дѣлѣ Григъ не создалъ ни новой эпохи, ни средствъ, онъ ни въ чемъ не расширилъ рамокъ, задачъ и эффектовъ этого своего инструмента. Но тѣмъ не менѣе у Грига явился цѣлый рядъ сочиненій высоко талантливыхъ, и замѣчательныхъ по картинности и колориту, индивидуальному и національному. Главныя сочиненія его для фортепіано: „Poetische Tonbilder", „Humoresken", „Lyrische Stücke", „Nordische Tänze", „Norwegische Tänze", „Aus dem Volksleben", большая соната для одного фортепіано, впрочемъ, еще отзывающаяся классическими вліяніями лейпцигской консерваторіи,—затѣмъ три сонаты для ф. п. со скрипкой, и одна для ф. п. съ віолончелью. Изъ нихъ, его соната для ф. п. со скрипкой, F-Dur, по

всей справедливости, всегда особенно славилась своимъ оригинальнымъ складомъ и богатствомъ самостоятельной гармоніи.

Еще въ молодыхъ годахъ своихъ, Григъ отказался отъ классическихъ симметричныхъ формъ, и излагалъ свои содержанія въ формахъ совершенно свободныхъ, „программныхъ“. Многія изъ его фортепіанныхъ небольшихъ пьесъ, красивыхъ и оригинальныхъ, носятъ, подобно многимъ Шопеновскимъ, Листовскимъ и Шумановскимъ ф. п. сочиненіямъ, характеръ чисто автобіографическій. Таковы, наприм.: „Изъ моего юношества“, „Ноктюрнъ“, „Тяжелыя думы“ (Schwermuth), „Ich liebe dich“, „An meinen Sohn“, „Am Grabe der Mutter“, „Vom Monte Pincio“ и др. Изъ большихъ его сочиненій, особенно выдаются картинныя два его сочиненія: „Holberg-Suite“ (въ стилѣ XVIII вѣка) и „Peer Gynt-Suite“ (музыка къ извѣстной драмѣ Ибсена, этого же имени, имѣющей цѣлью представить разнообразныя сцены изъ жизни какой-то личности въ родѣ „норвежскаго Фауста“); наконецъ, сюда же относится его кантата: „Передъ монастырскими стѣнами“, для сопрано, женскаго хора и оркестра, посвященная имъ Листу, котораго онъ близко узналъ и глубоко обожалъ со времени своего довольно долгаго пребыванія въ Римѣ въ 1865 и 1869 годахъ. Романсы его, частью въ стилѣ Шуберта, а еще болѣе многочисленные, въ своемъ собственномъ, страстномъ, сердечномъ и глубоко поэтическомъ складѣ, сильно любимы по всей Европѣ. Чайковскій, находившій въ немъ черты сходства со своею собственною музыкальною натурою, говоритъ про Грига: „Насколько Брамсъ не любимъ среди русскихъ музыкантовъ и русской публики, настолько же Григъ съумѣлъ сразу и навсегда завоевать русскія сердца. Въ его музыкѣ, проникнутой чарующей меланхоліей, отражающей въ себѣ красоты норвежской природы, то величественно-широкой и грандіозной, то сѣренькой, скромно-убогой, но для души сѣверянина всегда несказанно чарующей, есть что-то намъ близкое, родное, немедленно находящее въ нашемъ сердцѣ горячій, сочувственный откликъ“. Чайковскій однажды называлъ Грига даже „геніальнымъ“.

67.

Выступившіе на музыкальную сцену въ послѣдніе годы XIX вѣка новѣйшіе композиторы разныхъ странъ Европы не представляютъ, надо съ сожалѣніемъ признаться, явленій крупныхъ и замѣчательныхъ. И публика, и критика, пробовали возводить нѣкоторыхъ изъ ихъ числа въ великіе таланты, чуть не въ геніи, но эти исскуственныя усилія ни къ чему не повели, и „великіе композиторы“ оказывались „халифами на часъ“. Ихъ очень скоро приходилось развѣнчивать.

Въ 1890 году вдругъ прошумѣла по всей Европѣ опера молодого итальянца Масканьи „Сельская честь“ (Cavalleria rusticana), въ 1892 году, опера другого молодого итальянца Леонкавалло „Паяцы“. Не только въ Италіи, но даже въ Германіи, эти ничтожныя и безцвѣтныя произведенія были найдены чѣмъ-то замѣчательнымъ, проявленіемъ истинныхъ „героевъ“ нашего времени, и доказательствомъ начинающагося, наконецъ-то, музыкальнаго прогресса Италіи, въ смыслѣ нынѣшнемъ. Очень скоро вѣтренная слава этихъ двухъ итальянцевъ испарилась, но оставила нѣкоторый слѣдъ въ европейскомъ музыкальномъ дѣлѣ. Явились нѣмецкіе ихъ продолжатели: вагнеріанцы Гумпердинкъ и Кинцль.

Конечно, будучи родомъ нѣмцы, и Гумпердинкъ и Кинцль были въ сто разъ болѣе образованы въ музыкальномъ отношеніи, чѣмъ бѣдные младенцы-итальянцы, и, сверхъ того, въ сто разъ лучше ихъ владѣли оркестромъ—но все-таки ихъ родъ композиціи былъ поверхностный и мелкій, и жалко было смотрѣть, какъ великолѣпный вагнеровскій оркестръ и его талантливая гармонизація были разстрачиваемы, Гумпердинкомъ въ Берлинѣ и Кинцлемъ въ Вѣнѣ, на ихъ легковѣсныхъ, часто банальныхъ „Гензеля и Гретель“ (1893) и „Евангельскаго человѣка“ (1895). Но эти вещи были разсчитаны на толпу: толпа ихъ приняла съ восхищеніемъ и вознесла до небесъ. Только и успѣхъ былъ столько же поверхностный, какъ сами авторы, какъ сами ихъ оперы, и какъ сама ихъ публика. Все очень скоро испарилось безъ слѣда.

Была въ Вѣнѣ сдѣлана еще одна попытка: высоко прославить вагнеріанца Брукнера, въ пику „брамсіанцамъ“ и ихъ вѣнскому представителю, талантливому, но сильно консервативному писателю Ганслику. Брукнеръ стремился перенести вагнеровскій „драматическій“ стиль и роскошный оркестръ—въ церковную и симфоническую музыку. Но какъ ни хлопотали, какъ ни старались привить въ Германіи, во всеобщій вкусъ, сочиненія Брукнера такіе капитальные дирижеры, какъ Гансъ Рихтеръ, Артуръ Никишъ и другіе, ничто не помогло, и всѣ 9 симфоній Брукнера, его 3 мессы, „Те Деумъ“ и другія многочисленныя симфоническія и церковныя его сочиненія не получили права гражданства въ Германіи. Брукнеръ былъ (мимоходомъ сказать), такой фанатическій католикъ, что свою послѣднюю, IX симфонію (оставшуюся, впрочемъ, недоконченною) посвятилъ „Господу Богу“, при чемъ въ „предисловіи“ своемъ просилъ Господа Бога милостиво принять это его созданіе. Нѣмецкія газеты признавали такое посвященіе фактомъ еще небывалымъ въ искусствѣ.

„Крайнимъ вагнеристомъ“ считается въ Германіи Рихардъ Штраусъ. Въ теченіе послѣднихъ двадцати лѣтъ (съ 1885 года) онъ пользовался очень большой знаменитостью. Про него говорятъ, что

онъ „превосходитъ Берліоза силою музыкальной натуры, но остается позади Листа по силѣ основной логики. Его оркестръ—утонченный до невозможности, такъ что онъ самъ безусловно можетъ быть признанъ высоко-интереснымъ представителемъ всего направленія“... Послѣ нѣсколькихъ первоначальныхъ своихъ инструментальныхъ сочиненій, привлекавшихъ къ себѣ мало симпатіи слушателей (въ томъ числѣ была симфонія F-Moll, не имѣвшая успѣха, не взирая на всѣ усилія пропагандиста и пріятеля Рихарда Штрауса—капельмейстера Ганса Бюлова), Штраусъ перешелъ къ сочиненіямъ программнымъ, но такимъ, которыя отталкивали отъ себя большинство слушателей дикостью и безобразіемъ своихъ формъ, и даже иногда безуміемъ своей нескладицы. Главнѣйшія сочиненія Штрауса, въ этомъ родѣ: симфоническая фантазія „Изъ Италіи“, симфоническія картины: „Донъ Жуанъ“ (1889), „Смерть и просвѣтленіе“ (1890), „Макбетъ“ (1891), „Забавныя штуки Тилля Эйленшпигеля“ (1895), „Донъ-Кихотъ“ (1898), „Жизнь героя“ (1899), опера „Гунтрамъ“ (1894), хоры и романсы (Lieder). Но самымъ высшимъ проявленіемъ ненормальной фантазіи и разнузданной мысли является, въ особенности, его попытка переложить на музыку знаменитое сочиненіе философа-декадента, скончавшагося въ домѣ умалишенныхъ, Артура Ницше: „Такъ изрекъ Заратустра“ (1895). Штраусъ заявилъ объ этомъ своемъ сочиненіи: „У меня вовсе не было намѣренія написать философскую музыку, или перевести на музыку великое созданіе Ницше. Я желалъ выразить музыкой мысль о развитіи человѣческаго поколѣнія отъ его начала, сквозь всѣ разнообразные фазисы развитія, религіозные и научные—вплоть до Ницшевской идеи о Сверхъ-человѣкѣ. Вся моя симфоническая поэма назначена высказать мое поклоненіе генію Ницше, который обрѣлъ величайшее себѣ выраженіе въ этой книгѣ: „Такъ изрекъ Заратустра“.—Одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ современныхъ музыкальныхъ писателей, Гунукеръ, восклицаетъ: „Для меня, начало этой симфонической поэмы подобно „Страшному Суду“ Микель-Анджело, или нарожденію могучей планеты; конецъ поэмы полонъ грустнаго элемента новѣйшаго искусства: онъ глубоко печаленъ и загадоченъ“... Другой нѣмецкій фанатикъ Штрауса, Флоэрсгеймъ, провозглашаетъ: „Это созданіе—наивысшая партитура, написанная рукой человѣка!“ Но не таково мнѣніе современнаго большинства людей: они находятъ, что у Штрауса великое чувство картинности и колорита, великолѣпный оркестръ—но таланта мало.

Во всѣхъ послѣднихъ сочиненіяхъ Рихарда Штрауса, оркестръ сложенъ до невѣроятности, но ослѣпительно-поразителенъ и колоритенъ, и пошелъ впередъ даже въ сравненіи съ оркестромъ Вагнера.

Рихардъ Штраусъ еще молодъ. Что онъ дальше еще создастъ, предвидѣть, покуда, еще невозможно.

68.

Русскій народъ—одинъ изъ самыхъ музыкальныхъ во всемъ мірѣ. Онъ славился этимъ съ глубокой древности. Въ древнѣйшихъ нашихъ лѣтописяхъ объ этомъ уже говорено. Съ гуслями въ рукахъ приходятъ русскіе, славяне, къ иноземнымъ народамъ и тѣмъ поражаютъ ихъ. Никто еще никогда не приходилъ въ чужую страну издалека, изъ своей родины, съ музыкой, и съ музыкальными инструментами въ рукахъ. И отъ этого чуднаго музыкальнаго племени сохранились чудныя музыкальныя созданія—народныя пѣсни, пережившія тысячи невзгодъ и несчастій, сотни лѣтъ иноземныхъ нашествій, порабощеній, внутреннихъ переворотовъ и передѣлокъ, золотушныхъ прививокъ, злосчастныхъ навязываній и принужденій. Сквозь всѣ столѣтія, русскій народъ, въ этомъ отношеніи непоколебимый и непотрясаемый, пронесъ свою народную пѣснь, вмѣстѣ со своимъ народнымъ языкомъ и вѣрованіемъ—въ цѣлости и ненарушимости. Это же самое лишь очень немногіе могутъ сказать про себя. Почти повсюду въ Европѣ померкла, стушевалась и окончательно исчезла народная пѣснь: лишь у однихъ двухъ сѣверныхъ національностей, русской и скандинавской, она уцѣлѣла во всей силѣ и славѣ своей, лишь у нихъ однихъ она сохранилась по настоящую минуту въ устахъ самого народа, и звучитъ въ его устахъ немолчной неудержимой и страстно-любимой въ продолженіе всей жизни, отъ первыхъ дней рожденія и до смерти; она сопутствуетъ этимъ двумъ національностямъ во всѣхъ ихъ дѣлахъ и работахъ: и въ деревнѣ—и въ городѣ, и на пашнѣ—и на люлькѣ штукатура и маляра вверху стѣны подъ кровлей, и въ кузницѣ, и за прялкой, и на фабрикѣ, и на свадьбѣ, и на штурмѣ, около знамени, передъ смертью или побѣдой.

Когда просматриваешь страницы исторіи, и припоминаешь событія, съ удивленіемъ вдругъ замѣчаешь, что эту свою великую драгоцѣнность и ненаглядное сокровище, народную музыку, русскій народъ иногда защищалъ съ такою страстью и энергіею, съ какою, быть можетъ, никакой другой народъ и никогда.

Когда Лже-Димитрій пришелъ съ Запада и, вертя лисьимъ хвостомъ, и щелкая волчьимъ зубомъ, сѣлъ на русскомъ царскомъ престолѣ, онъ многое затѣялъ передѣлать. Чего только онъ не пробовалъ, чтобы старую Русь сдѣлать—Европой. Онъ все находилъ въ новомъ отечествѣ, взятомъ на прокатъ—гадкимъ, постыднымъ и сквернымъ. Походя, въ одномъ случаѣ, на самаго Петра Великаго, онъ задумалъ расправляться даже съ костюмомъ. Одѣвшись въ „гусарскій польскій костюмъ“, онъ плясалъ съ женой и тестемъ, подъ

звуки иноземной музыки. Многіе придворные и бояре слѣдовали его примѣру, и носили также костюмы иноземные, и уже и одинъ только этотъ вражескій костюмъ внушалъ ненависть и отвращеніе народу. Но еще болѣе внушала этихъ чувствъ вражеская, чужая музыка. Однако-же Самозванецъ ничего и знать про это не хотѣлъ. Трескъ литавръ, на всѣхъ улицахъ Москвы, цѣлый день оглушалъ и сердилъ русскихъ. Лже-Димитрій завелъ у себя, на царскомъ дворѣ, цѣлую банду иноземныхъ музыкантовъ (поляковъ и нѣмцевъ), всего, болѣе 25 человѣкъ, которымъ давалъ жалованье и оказывалъ вниманія и милостей во много разъ больше, чѣмъ русскимъ боярамъ и служилымъ людямъ... Музыка и пляска (иностранныя) были ежедневной забавой двора... Одинъ голландскій купецъ, бывшій тогда по дѣламъ при царскомъ дворѣ, въ Москвѣ, писалъ своей женѣ, въ Голландію: „Музыка эта была прекрасная и это было наше лучшее времяпрепровожденія“... Другіе иностранцы разсказывали: „Самозванецъ садился за обѣдъ не иначе какъ съ чужеземной музыкой... Въ покояхъ у Марины Мнишекъ, еще невѣсты, музыканты играли польскую народную пѣснь: „Навѣки въ счастьѣ и несчастьѣ“... „Марину, еще до свадьбы, въ монастырѣ, гдѣ она жила среди Москвы, ежедневно увеселяли музыкой и плясками, по-польски... Марина затѣяла однажды, въ своей келіи, плясать со своими придворными дамами, польками,—по-европейски, въ маскахъ... Вотъ что̀ разсказываютъ въ своихъ запискахъ разные иностранцы, бывшіе тогда въ Россіи. Уже и они были скандализированы и удивлялись—что̀ же должны были думать и говорить сами русскіе? Вся эта „поганская“ музыка жестоко раздражала нервы у всѣхъ, и много прибавляла къ тому ѣдкому нравственному возмущенію, которое повсюду разносилось подъ вліяніемъ безчисленныхъ уколовъ и ранъ, нанесенныхъ Самозванцемъ русскимъ людямъ. Когда же разразилась, наконецъ, грозная трагедія народнаго возстанія, когда избито было множество самозванцевыхъ иноземцевъ, жестоко потерпѣли и его многочисленные „музыканты“—кое-какъ спаслось изъ ихъ числа всего 5 или 6 (вотъ какъ много ихъ было!). Самъ же Лже-Димитрій испыталъ народное негодованіе и кару, также и въ формѣ „музыкальной“, кажется никогда и нигдѣ не примѣненный прежде. Самозванца, застрѣленнаго нѣсколькими пулями, положили на столѣ, на площади, близъ Лобнаго мѣста, съ маскою на животѣ (маску притащили изъ покоевъ Марины), съ дудкой во рту, съ волынкой подъ мышкой. Смерть ему была дана—за все худое, сдѣланное Самозванцемъ русскому государству, но дудка и волынка—за невыносимую для русскаго народа—иноземную вражескую музыку. Многіе изъ русскихъ бояръ, рядившихся въ польское платье и плясавшихъ у Марины подъ польскую музыку, тоже были убиты, но имъ дудокъ и волынокъ не клали.

Иностранная музыка, затѣянная на Руси Самозванцемъ, прекратилась. У насъ было и своихъ собственныхъ музыкантовъ довольно. Когда, во время царствованія Алексѣя Михайловича, русское посольство было въ 1674 году въ Персіи, и Шахъ-Аббасъ, послѣ угощенія нашихъ посланниковъ музыкою (игра на домбрахъ, гусляхъ и скрипкахъ), спросилъ пословъ: „Братъ мой, великій государь вашъ, чѣмъ тѣшится, и въ государствѣ его какія игры есть", то посолъ отвѣчалъ: „У великаго государя нашего всякихъ игръ и умѣющихъ людей, кому въ тѣ игры играть—множество; но царское величество тѣми играми не тѣшится, а тѣшится духовными органы, поютъ при немъ, воздавая Богу хвалу многогласнымъ пѣніемъ..." И такъ, музыкантовъ на разныхъ инструментахъ было тогда въ Москвѣ много, но царь Алексѣй, извѣстный своею набожностью, пріостановилъ инструментальную иноземную музыку, и велѣлъ исполнять, при себѣ, другую, впрочемъ, тоже національную русскую музыку—церковное пѣніе. Этимъ царь измѣнилъ древнѣйшимъ русскимъ привычкамъ. Еще кіевскій Патерикъ разсказываетъ, что у великаго князя Святослава кіевскаго (XI в.) играла музыка, „гусельные гласы, органные писки и иные мусикійскіе", чѣмъ всѣ присутствующіе веселились, „яко же обычай есть предъ княземъ". Но, въ своей великой набожности, царь Алексѣй не сознавалъ того, что̀ сознавалъ весь русскій народъ, а именно, что церковная и свѣтская музыка на Руси—одного и того же происхожденія, склада и характера, что всѣ однохарактерны и однозначащи въ музыкальномъ отношеніи. Поэтому-то, капризъ царя не долго удержался въ силѣ, и свѣтская музыка воротилась въ дворцовые покои, какъ она существовала въ въ деревенской избѣ—издревле. Она стала питать, радовать и утѣшать русскихъ людей наравнѣ съ церковнымъ пѣніемъ.

Что̀ касается иностранной музыки, то она начала появляться въ Россіи, вмѣстѣ съ иностранными музыкантами, еще въ XVI в., а можетъ быть и ранѣе, но рѣдко; стала-же она у насъ распространяться съ особенной энергіей въ концѣ XVII в., а въ XVIII в. получила уже чрезвычайную силу и водворилась—навсегда.

Водвореніе это происходило то чрезъ иностранныхъ посланниковъ, державшихъ у себя на дому иноземныхъ музыкантовъ, то чрезъ посредство иностранныхъ плѣнниковъ, напримѣръ, многочисленныхъ шведскихъ музыкантовъ, водворившихся у насъ послѣ полтавскаго сраженія, и наконецъ чрезъ музыкантовъ, выписанныхъ изъ-за границы, а отчасти также и посредствомъ русскихъ аристократовъ, кавалеровъ и дамъ, временно жившихъ за границей.

Наплывъ иностранныхъ музыкантовъ сталъ очень силенъ, особливо начиная съ XVIII вѣка, Петръ I, не взирая на всю свою образованность и, во многихъ предметахъ, истинную національность, на-

родной русской музыки не зналъ и не цѣнилъ. Нигдѣ, сколько извѣстно, не выразилось его любви къ ней. Впрочемъ, вообще говоря, онъ никакой музыки не зналъ и не любилъ, кромѣ церковной, такъ какъ самъ иногда пѣвалъ на клиросѣ. Естественно, что наплывъ всего европейскаго на Россію, въ XVIII вѣкѣ, состоялся также и въ музыкѣ. Вмѣстѣ съ иностранными прическами, супервестами, башмаками, со скверной тогдашней иностранной архитектурой и скульптурой, пріѣхала къ намъ изъ Европы также и тогдашняя плохая иностранная музыка (о хорошей никто еще тогда ничего у насъ не зналъ), и она осталась насущной пищей Россіи, по крайней мѣрѣ высшихъ, господствующихъ ея классовъ на все продолженіе XVIII вѣка, до самого конца его. Одинъ лишь нижній слой нашъ, собственно самъ народъ, сохранялъ свою коренную, національную музыку, народную пѣснь, и ничто, никакое нововводительство худой иностранной музыки—не способно было затушить народную русскую пѣсню. Пріѣзжали въ Россію въ теченіе XVIII вѣка, нескончаемыя толпы иностранныхъ музыкантовъ, итальянцевъ, нѣмцевъ, поляковъ, чеховъ и иныхъ. Изъ нихъ одни были композиторы, и ставили на сцену никуда негодныя оперы, кантаты, ораторіи, хоры и аріи (даже одно время на итальянскомъ языкѣ, котораго у насъ никто не зналъ), начиная съ „Абіазаровъ", и продолжая безчисленными трагическими операми: „Беллерофонтами", „Семирамидами", „Алкидами", „Альцестами", „Антигонами", „Дидонами", „Царями-пастухами", Цефалами и Прокрисами, и кончая комическими: „Земира и Азоръ", „Дезертиръ", „Духовидцы", „Дѣвушка въ Салански", „Благородная пастушка" и т. д.; другіе играли на всѣхъ инструментахъ и пѣли (иногда даже, модными тогда кастратскими голосами); еще иные заставляли русскіе хоры распѣвать въ русской церкви итальянскіе концерты и херувимскія; наконецъ, были и такіе, которые собирали, для насъ, наши же русскія народныя пѣсни, и печатали ихъ на свой ладъ, нѣмецкій или чешскій. Русскіе были обязаны всему этому покоряться и радоваться, потому что въ это время какъ-то ничего сами собой не начинали, пѣсенъ еще отъ своего народа не собирали и не записывали. Наконецъ, еще большее число иностранцевъ-музыкантовъ являлось въ Россію учить русскихъ играть и пѣть, а также и иностранную музыку разумѣть, а, если можно, то и самимъ сочинять. Только все это плохо осуществлялось, и русскіе люди слишкомъ малому изъ всего этого научались: ни пѣвцовъ, ни исполнителей, ни композиторовъ у насъ не разводилось, въ теченіе не только всего XVIII в., но и въ теченіе первой четверти XIX вѣка. Немногіе опыты и пробы дилеттантовъ Екатерининскаго, Павловскаго, Александровскаго и Николаевскаго времени (Ѳомина, Николаева, Матинскаго, Пашкевича, Кавоса, Алябьева, Верстовскаго и др.) были совершенно ничтожны, слабы,

безцвѣтны и бездарны. Эти люди только старались подражать иностранцамъ, и потому никогда ничего не достигали сами. Русская опера была блѣдна, бѣдна и безсильна, инструментальная же музыка и вовсе отсутствовала.

69.

Среди такой-то печальной, сухой и безотрадной степи, произошелъ фактъ, имѣвшій громадное значеніе, но довольно обычный въ русской исторіи. Явился великій человѣкъ, который, заключая въ себѣ совокупность, словно экстрактъ силъ народныхъ, всталъ, и пошелъ творить чудеса—то, что̀ ему было внушаемо духомъ народнымъ, и вмѣстѣ сталъ будить спящихъ соотечественниковъ на новую работу. Это былъ—Глинка.

Онъ въ такой степени соотвѣтствовалъ потребностямъ времени и коренной сущности своего народа, что начатое имъ дѣло процвѣло и выросло въ самое короткое время, и дало такіе плоды, какихъ неизвѣстно было въ нашемъ отечествѣ въ продолженіе всѣхъ столѣтій его исторической жизни.

Глинка родился въ семьѣ помѣщичьей, въ деревнѣ, и всѣ дѣтскіе и юношескіе годы прожилъ среди характернѣйшихъ проявленій русскаго музыкальнаго творчества: древняго церковнаго нашего пѣнія и—русской народной пѣсни. Еще совершенно маленькимъ ребенкомъ, онъ страстно любилъ колокола и тотъ ихъ гармоническій „трезвонъ“, какого нѣтъ нигдѣ въ Европѣ. „Я жадно вслушивался въ эти рѣзкіе звуки, говоритъ онъ, и умѣлъ на двухъ мѣдныхъ тазахъ ловко подражать звонарямъ. Въ случаѣ болѣзни приносили малые колокола въ комнаты для моей забавы“. Его назначали въ чиновники, какими были тогда всѣ дворяне, но онъ чувствовалъ, что „музыка—его душа“, а душу эту воспитывало то, что̀ было создано русскимъ народомъ. „Пѣсни, слышанныя мною въ ребячествѣ, говоритъ онъ, можетъ быть были первою причиною того, что впослѣдствіи я сталъ преимущественно разработывать народную русскую музыку“.

Сказать подобное, наврядъ-ли кто еще другой въ Европѣ могъ-бы. Нигдѣ народная пѣснь не играла и не играетъ такой роли, какъ въ нашемъ народѣ, нигдѣ она уже не сохранилась въ такомъ богатствѣ, силѣ и разнообразіи, какъ у насъ. Это дало особый складъ и физіономію русской музыкѣ, и призвало ее къ своимъ особеннымъ задачамъ.

Даромъ что помѣщикъ, и притомъ долго жившій все только въ провинціальномъ захолустьѣ, а потомъ въ столичномъ чиновничьемъ мірѣ Глинка прошелъ, самъ собою, и, можно сказать, почти вовсе безъ постороннихъ учителей, такую школу техники и знакомства съ европейскими музыкальными произведеніями, какихъ не было, въ его

время, ни у одного другого русскаго музыканта. Онъ учился (почти вовсе безъ учителей) всего болѣе играя на фортепіано, въ 4 и 2 руки, а иногда и слушая въ оркестрѣ, квартеты, симфоніи, увертюры Моцарта, Гайдна. Бетховена, Вебера, а изъ тогдашнихъ всеобщихъ любимцевъ — Керубини, Спонтини, Мегюля, Буальдьё, Россини; Баха же и его „Wohltemperirtes Clavier“ Глинка началъ знать со своего еще 24-лѣтняго возраста.

26-ти лѣтъ, Глинка поѣхалъ въ Италію и прожилъ тамъ четыре года. Въ 1834 г. онъ воротился въ Россію, съ нѣсколькими очень важными пріобрѣтеніями.

Первое было то, что онъ пересталъ вѣровать, какъ всѣ тогда вѣровали, въ музыкальность Италіи. Онъ ничему тамъ не научился, кромѣ, развѣ небольшого умѣнья владѣть голосами. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ, тамъ еще, далъ себѣ зарокъ: „не писать для итальянскихъ примадоннъ“. Итальянское пѣніе и сочиненія онъ пересталъ одобрять, и убѣдился, что „искренно не можетъ быть итальянцемъ. Тоска по отчизнѣ навела его на мысль писать—по русски“.

Второе было то, что онъ около 5 мѣсяцевъ учился, въ Берлинѣ, у профессора Дена, музыкальной теоріи. Чему онъ научился въ этотъ короткій срокъ—того хватило съ лихвой на всю его жизнь. Притомъ же онъ мало вѣрилъ въ музыкальную науку. „Мнѣ какъ-то не удалось, говоритъ онъ, познакомиться въ Петербургѣ (въ 1824 году). со знаменитымъ контрапунктистомъ Миллеромъ. Какъ знать! Можетъ быть, оно и лучше. Строгій нѣмецкій контрапунктъ не всегда полезенъ пылкой фантазіи“.

Третье было то, что ему въ голову запала мысль о „русской оперѣ“. Еще въ молодости, скоро послѣ выпуска изъ пансіона. Глинка много работалъ на русскія темы. но то были только небольшія пѣсни, хоры, фортепіанныя вещи—въ томъ числѣ онъ пробовалъ сочинить увертюру-симфонію на круговую русскую тему, которая впрочемъ, самъ онъ говоритъ, „была разработана по-нѣмецки“. Теперь же онъ задумалъ нѣчто совсѣмъ другое, въ сто разъ болѣе важное, широкое, оригинальное и великое—цѣлую *русскую оперу*.

Чтобъ привезти домой на родину такіе результаты, стоило, истинно стоило съѣздить въ чужіе края, и промаячить тамъ четыре года!

Съ того дня и часа, когда въ голову 30-ти лѣтняго русскаго помѣщика запала свѣтлая чудесная мысль, начинается новая эра въ русской музыкѣ, а можетъ быть и нѣчто такое, чему предстоитъ имѣть важное значеніе и въ судьбахъ всей европейской музыки. У Глинки, по части „національной“ оперы, былъ одинъ только предшественникъ—Веберъ. Но и этотъ геніальный музыкантъ гораздо болѣе далъ „германскаго“ по глубокой правдивой мысли, по идеѣ,

чувству, плану, по нѣмецкому сюжету и настроенію, чѣмъ по самой музыкѣ. Всего, дѣйствительно „нѣмецкаго“ по музыкѣ, во Фрейшюцѣ—очень немного, и, наприм., вальсъ крестьянъ, хоть и нѣмецкій, но слишкомъ еще незначителенъ и еще слишкомъ мало является представителемъ германства. Кромѣ Вебера, многіе другіе европейскіе композиторы новаго времени, наприм. Мейерберъ и его послѣдователи, представляли оперу „историческую“, но никогда не „національную“—этого не было у нихъ въ головѣ, да не могло и быть, потому что въ Европѣ національная музыка и ея главное основаніе—національная пѣсня—давно исчезла и нигдѣ уже почти болѣе не существуетъ. Напротивъ, Глинка, именно возросшій на народной пѣснѣ, и всегда ею окруженный, имѣлъ подъ руками такой богатый матеріалъ истинно народнаго настроенія и истинно народнаго выраженія, истинно-народной формы, какого нигдѣ почти уже болѣе не было (исключеніе, впрочемъ еще далеко не могучее, и далеко не богатое представляетъ одна Скандинавія). Геній Глинки, оперевшійся на основу русскаго драгоцѣннаго національнаго матеріала, родилъ на свѣтъ великія чудеса.

Художественная дѣятельность Глинки продолжалась всего только 20 лѣтъ, и въ теченіе этого времени онъ создалъ очень немного: всего 6 большихъ произведеній, изъ которыхъ 3—для голосовъ и оркестра, („Жизнь за Царя“, антракты и пѣсни къ „князю Холмскому“, „Русланъ“), и 3 для оркестра („Камаринская“, „Аррагонская Хота“, „Ночь въ Мадридѣ“); сверхъ того, довольно много романсовъ, изъ которыхъ 4 или 5 замѣчательныхъ но, гораздо меньшаго противъ предыдущихъ произведеній достоинства. Все это представляетъ контингентъ не очень большой по объему, но громадный по содержанію, по геніальному творчеству, по новизнѣ, силѣ и вліянію на дальнѣйшія судьбы русской музыки.

„Жизнь за Царя“—это опера, состоящая изъ двухъ половинъ, совершенно разнаго характера, качества и достоинства. Одна половина заключаетъ много искусственнаго и второстепеннаго по сюжету и задачѣ, какъ-то: любовь пейзанъ, условную, чувствительную и слабо задуманную, „оперную“, какъ и сами пейзане, Антонида и Собининъ; сироту Ваню, тоже чувствительнаго, сентиментальнаго и „опернаго“, только съ легкимъ переложеніемъ съ итальянскаго на русское. Другая половина оперы заключаетъ въ себѣ все важнѣйшее и первостепенное въ оперѣ: Сусанина, личность котораго выражена и нарисована Глинкой уже въ сто разъ справедливѣе, живѣе и правдивѣе, въ сравненіи съ влюбленной парочкой его семейства и съ плаксивымъ сиротинушкой пріемышемъ; но еще болѣе истинный народный элементъ, выразился въ чудныхъ хорахъ, мужскихъ и женскихъ русскихъ (между ними всего выше женскій хоръ: „Разливалася, разгулялася“), и въ

превосходныхъ, полныхъ драматизма хорахъ польскихъ, а также въ изящныхъ и характерныхъ танцахъ польскихъ, въ изумительно - талантливомъ изображенiи русской зимней вьюги, и, наконецъ, болѣе всего, въ генiальномъ, совершенно безпримѣрномъ, во всей музыкѣ, мощномъ и величественномъ хорѣ съ колоколами „Славься".

Русская публика, развращенная музыкою итальянскою, а также тою вообще европейскою, которая была бездарна, конечно, прельстилась у Глинки только тою частью его созданiя, которая была поплоше и мало стоила, которая напоминала дрянной, банальный европеизмъ, царствовавшiй тогда вездѣ на оперныхъ театрахъ. До другой-же, великой, генiальной, самостоятельной части оперы, ей не было никакого дѣла, и она ее только снисходительно пропускала мимо ушей. На этомъ основанiи Глинка былъ признанъ композиторомъ талантливымъ, на нѣсколько степеней, пожалуй, возвышающимся надъ Верстовскимъ и его „Аскольдовой могилой" (любимицей русской публики, вслѣдствiе бездарности и ничтожества этой жалкой оперы), но, безъ сомнѣнiя, авторомъ, не идущимъ ни въ какую параллель съ великими Россини и Беллини (а впослѣдствiи и Доницетти), „истинными" оперными сочинителями нашего вѣка.

Спустя 6 лѣтъ, Глинка далъ на сценѣ, въ 1842 году, вторую свою оперу, „Руслана", оперу, которая была созданiе великое, не однѣми только нѣкоторыми, исключительными своими частями, но уже вся сплошь, отъ начала и до конца*). Конечно, такая вещь могла быть для всѣхъ только непрiятна и странна; эта опера безпокоила каждаго слушателя въ его привычкахъ и симпатiяхъ, просто-на-просто была тяжка и отталкивала отъ себя. Значитъ, всѣ поскорѣе и отвернулись отъ нея, а когда ее, ради наѣхавшихъ въ слѣдующемъ году итальянцевъ, совсѣмъ сняли со сцены, вмѣстѣ со всею русскою оперою, чтобы замѣстить ее „Сомнабулами", „Пиратами", „Лучiями", и прочею печальною дребеденью, всѣ русскiе только вздохнули свободно, словно противный сто-пудовой камень съ груди свалился. Съ 38-лѣтнимъ Глинкой случилось, такимъ образомъ, то самое, что случилось съ 37-лѣтнимъ Пушкинымъ, когда оба они изъ талантливыхъ сочинителей превратились въ генiальныхъ художниковъ. Лучшiя совершеннѣйшiя ихъ созданiя не годились уже болѣе ихъ современнымъ соотечественникамъ. И Пушкина, и Глинку забывали съ равнодушiемъ, не видѣли, не чувствовали, не понимали и не помнили. Слѣпота и глухота были тогда въ Россiи феноменальныя.

Во многихъ отношенiяхъ, Глинка имѣетъ въ русской музыкѣ

*) Исключенiя такъ рѣдки, малы и ничтожны, что ихъ нельзя принимать въ разсчетъ.

такое же значеніе, какъ Пушкинъ въ русской поэзіи. Оба великіе таланты, оба—родоначальники новаго русскаго художественнаго творчества, оба—глубоко національные и черпавшіе свои великія силы прямо изъ коренныхъ элементовъ своего народа, оба создали новый русскій языкъ—одинъ въ поэзіи, другой въ музыкѣ. Но существуютъ также между ними и значительныя различія. Пушкинъ имѣетъ главнѣйшее значеніе только для нашего отечества, и какъ ни геніальны многія его созданія, по содержанію и по формѣ, какъ ни драгоцѣнны должны бы они, поэтому, быть для всѣхъ вообще народовъ, а не для одного русскаго, но исключительная спеціальность и обособленность русскаго народнаго языка всегда ставили, а можетъ быть и всегда будутъ ставить, темную непроходимую стѣну между созданіями Пушкина и остальнымъ міромъ. На сторонѣ Глинки была та особенность, то великое преимущество, что его искусство, музыка, владѣетъ тѣмъ орудіемъ, которое всѣмъ народамъ одинаково доступно, понятно и родственно—рѣчь музыкальная. И для этого-то всемірнаго органа Глинка сдѣлалъ много новыхъ открытій, создалъ много новыхъ начинаній, великихъ, могучихъ и глубокихъ, которыя могутъ и должны войти въ общую, всемірную сокровищницу музыкальнаго искусства. Для этого Пушкинъ не имѣлъ уже никакой возможности. Сюда относятся: разнообразныя особенности мелодіи, гармоніи, ритма, оркестровки; вновь созданныя гаммы, снова введенные въ музыку, послѣ длиннаго перерыва; столько характерные древнецерковные тоны; наконецъ, новыя особенности всего вообще склада, придающія созданіямъ Глинки свою совершенно особенную и оригинальную физіономію. Но съ другой стороны, Пушкинъ превосходилъ Глинку нѣкоторыми такими элементами, которые были необычайно велики въ его натурѣ, и которыхъ недоставало натурѣ Глинки. Всего болѣе это выразилось въ томъ, что Пушкинъ былъ великій лирикъ, великій эпикъ и великій драматикъ, тогда какъ Глинка былъ только великій лирикъ и великій эпикъ, но вполнѣ лишенъ былъ элемента драматизма, и этимъ—громадно бѣднѣе Пушкина. Именно этотъ недостатокъ препятствуетъ тому, чтобъ его величайшее созданіе, „Русланъ и Людмила“, имѣло право считаться „первою оперою въ мірѣ“.

Мало ли сколько есть оперъ на свѣтѣ, въ которыхъ драматизма нѣтъ, и которыя, не взирая на то, что „драматизмъ“, казалось бы, долженъ былъ бы быть началомъ, и концомъ всего въ оперѣ,—всетаки считаются великими, несравненными, образцовыми и геніальными операми. Нѣтъ драматизма ни въ „Донъ-Жуанѣ“ Моцарта, ни въ „Фиделіо“ Бетховена, ни (даже) въ „Фрейшюцѣ“ Вебера, не говоря уже о всей тучѣ оперъ посредственныхъ и второстепенныхъ, иногда даже и вовсе бездарныхъ, которыми пробавляется обыкновенно Европа. Но съ современными вкусами нельзя и не слѣдуетъ слишкомъ счи-

таться, и если приходится нѣсколько умалять значеніе „Руслана“, то не на основаніи случайныхъ модъ и мало разумныхъ капризовъ толпы, не на основаніи того, что̀ большинство считаетъ „драматизмомъ“ (въ какомъ-нибудь надутомъ „Вильгельмѣ Теллѣ“, въ какой-нибудь жалкой „Аидѣ“, и сотняхъ другихъ подобныхъ же ничтожествъ), а на основаніи требованія задачи и искусства, какъ это ярко и высоко-художественно на вѣки вѣковъ проявилось, напримѣръ, въ „Гугенотахъ“.

Глинка былъ геніальный эпикъ. И это одно изъ поразительныхъ явленій его натуры. Нигдѣ, въ продолженіе всей своей жизни, ни въ разговорахъ, ни въ письмахъ, ни въ автобіографіи, онъ не проявлялъ этого великаго своего дара, своего глубокаго пониманія исторіи, своей страсти и любви къ ней. Повсюду мы встрѣчаемся только съ довольно обыкновеннымъ, посредственнымъ и ординарнымъ выраженіемъ русскаго патріотизма, какой очень часто встрѣчался у людей изъ нашей помѣщичьей среды Александровскаго и Николаевскаго времени. Въ этомъ помѣщичьемъ обликѣ и характерѣ выразились у Глинки Собининъ, Ваня и даже отчасти самъ Сусанинъ въ „Жизнь за царя“. Но чтобъ среди этихъ добронравныхъ и благонамѣренныхъ чувствованій, проявились вдругъ колоссальныя, историческія картины древней Руси, какими дышатъ нѣкоторые хоры 1-й глинкинской оперы, и въ особенности несравненное, великое „Славься“, и какими наполнена вся 2-я его опера, „Русланъ“, картины съ глубочайшимъ постиженіемъ русской народности, съ глубочайшимъ выраженіемъ истиннаго русскаго духа и колорита, особенно въ древнюю, языческую, даже доисторическую эпоху Руси,—вотъ что истинно непостижимо и неожиданно.

Еще въ „Жизни за царя“ Глинка имѣлъ, отчасти, предшественника, по части выраженія народности и историчности изъ временъ новѣйшей исторіи—это Мейербера, уже и въ „Робертѣ“ (элементъ средневѣковой, рыцарскій), и всего болѣе въ „Гугенотахъ“ (элементъ эпохи Возрожденія, и борьбы католицизма съ протестантствомъ), но, что̀ касается временъ сѣдой народной древности, язычества и индивидуальной независимости отдѣльныхъ личностей—тутъ уже не было у Глинки никакихъ предшественниковъ, и все онъ начиналъ самъ. Въ сравненіи съ древне-русскимъ богатырскимъ міромъ Глинки—малы, бѣдны и фальшивы всѣ остальные богатырскіе міры, пробованные до сихъ поръ композиторами другихъ странъ Европы. Всѣ сахарно-сладкіе и сентиментальные, влюбленные и реторическіе герои и рыцари Рихарда Вагнера, Тристаны, Лоэнгрины, Зигмунды и Зигфриды—сущія помаженныя куколки, не взирая на всѣ свои мечи и молоты, шапки-невидимки и музыкальные рожки, несмотря на всѣхъ своихъ медвѣдей и лебедей. „Полетъ Валкирій“, сколько ни красивый и

картинный, никогда не достигаетъ мощи „Полета Черномора", ураганнаго, мгновеннаго, безумно-стремительнаго, зловѣщаго. Нѣмецкій полетъ только безсмысленнѣе и нелѣпѣе русскаго по задачѣ (военныя дѣвы!).

Лирическія сцены задумчиваго богатыря на заглохшемъ полѣ битвы, молодого восточника съ цвѣтущей какъ роскошный персидскій коверъ личностью, глубоко-народныя сцены древней языческой свадьбы, древне-языческихъ похоронъ, сцены древнихъ восточныхъ плясокъ и русскаго волшебства (колдунъ—Финнъ и колдунья—Наина)—не имѣютъ себѣ подобныхъ во всей всемірной оперной литературѣ.

Наравнѣ съ начинаніями въ оперѣ, велики у Глинки и начинанія въ области инструментальной музыки. Его „Камаринская" явилась первой пробой совершенно самостоятельнаго „русскаго скерцо", столько же оригинальнаго, небывалаго и несравненнаго по таланту, какъ всѣ наивысшія скерцо Бетховена; его чисто бетховенская по силѣ и полету „Аррагонская Хота", его красота — „Ночь въ Мадридѣ", геніальныя симфоническія картины", созданныя въ то время, когда Листъ не писалъ еще единой своей „Symphonische Dichtung". Наконецъ, антракты къ „Холмскому"—превосходное созданіе, идущее, по таланту, въ параллель съ антрактами къ „Эгмонту" Бетховена, но содержащее такой изумительный перлъ, историческую и народную картину, въ немногихъ строкахъ—антрактъ и пѣснь еврейки Рахили, не имѣющіе себѣ ничего подобнаго во всей музыкѣ.

Но со всѣми этими великими созданіями случилось то же, что съ лучшими и высшими созданіями Пушкина: ихъ долго игнорировали и въ Россіи, и въ Европѣ, и лишь въ концѣ XIX в. стали понемногу слушать и понимать въ нашемъ отечествѣ. За Европой—дѣло впереди.

Принято считать, что изъ романсовъ Глинки, наивысшій и замѣчательнѣйшій—„Ночной смотръ". И дѣйствительно, въ этомъ романсѣ является замѣчательная крѣпость формы, много красоты и картинности, но задача—прославленіе Наполеона и его армій—недостойна Глинки, а все содержаніе—нелѣпо; это едва ли не единственное произведеніе Глинки, гдѣ онъ принесъ жертву модному въ 30-хъ годахъ безобразному романтизму (возстанія изъ гробовъ, мертвецы, замогильныя событія и фатальный напускной колоритъ).

Несравненно болѣе высокими и художественными чѣмъ этотъ „Смотръ" и искреннѣе являются двѣ женскія пѣсни въ „Князѣ Холмскомъ": „Еврейская пѣснь Рахили" и „Сонъ Рахили". Глубоко эпическій еврейскій характеръ первой, страстный, полу-сумасшедшій характеръ второй—необычайно талантливы и самобытны, а національность первой—безпримѣрна во всей музыкѣ. Рахиль Глинки безъ сравненія выше и оригинальнѣе Клерхэнъ Бетховена, даже въ

чудной картинѣ „смерти“ этой послѣдней. Довольно замѣчательны, сверхъ того, у Глинки: „Маргарита“ и „Ты скоро меня позабудешь“.

Даргомыжскій во всю жизнь Глинки былъ постоянно достойнымъ его товарищемъ и художественнымъ спутникомъ. Послѣ смерти Глинки, онъ еще болѣе сблизился съ нимъ, по духу, и, несомнѣнно, для потомства будетъ имѣть нераздѣльное съ нимъ значеніе. По силѣ, богатству и разнообразію творчества онъ, безъ сомнѣнія, значительно уступаетъ колоссальному творцу „Руслана“ и „Камаринской“, но по глубинѣ и ширинѣ почина, по необычайной новизнѣ и мощи своей революціонной дѣятельности, онъ не уступаетъ Глинкѣ, и представляетъ вторую половину геніальнѣйшаго музыкальнаго творчества Россіи въ XIX вѣкѣ.

Подобно Шуману, Даргомыжскій былъ почти вовсе лишенъ дара инструментальнаго творчества онъ не былъ рожденъ музыкальнымъ колористомъ, и лишь въ очень малой мѣрѣ владѣлъ красками оркестра; сверхъ того, въ сочиненіи своемъ мало способенъ былъ проявлять крѣпкія, органическія, концентрированныя формы музыкальнаго изложенія и развитія. Здѣсь онъ не можетъ ни въ самомалѣйшей степени идти въ сравненіе съ Глинкой. Но гдѣ онъ его въ безконечной степени превосходитъ—это въ драматичности выраженія, въ страстности и несравненной правдивости естественной, вѣрной, жизненной, безыскусственной декламаціи. Въ этомъ никто въ мірѣ, до сихъ поръ еще его не превзошелъ, и лишь до нѣкоторой степени, иногда приближаются къ нему, изъ иностранцевъ, Глюкъ и Мейерберъ. Конечно, русскіе современники никогда достойно не оцѣняли этихъ великихъ качествъ, точь-въ-точь какъ очень мало оцѣняли, при жизни Глинки, и долгое время послѣ его смерти, наивеличайшихъ, высшихъ качествъ этого послѣдняго. Они въ нихъ не нуждались, ни у того, ни у другого—такъ сильна и глубока была порча, нанесенная итальянской музыкой и пѣніемъ, такъ силенъ былъ вредъ моды, предразсудковъ и слѣпого поклоненія всему иностранному.

Въ молодости, Даргомыжскій сочинялъ только недурные, но уже хорошо декламированные романсы, и плоховатыя безцвѣтныя оперы, слегка подражающія легкому Оберу и другимъ французамъ. При всемъ подражаніи также и Глинкѣ, у него уже и тутъ было нѣчто „свое“. Глинка вступилъ на настоящій свой путь въ 1836 г., 32-хъ лѣтъ. Даргомыжскій, сравнительно, гораздо позже: въ 1856 г., 43-хъ лѣтъ. Но въ послѣдующія затѣмъ 15-лѣтъ, онъ создавалъ уже все только chefs d'oeuvre'ы и никогда уже болѣе не ослабѣвалъ и не падалъ. Онъ умеръ 58-ми лѣтъ, и смерть его застала, когда онъ дописывалъ самыя геніальныя свои страницы.

Прекрасна была, во многомъ, его опера „Русалка“, прекрасна была у него фигура пушкинскаго „Мельника“, низкаго и банальнаго всю жизнь душой, но выросшаго, въ дни несчастія, до громаднаго выраженія трагическаго чувства; прекрасно было тутъ даже то нѣчто народное, русское, прежде всегда столько недоступное Даргомыжскому (пѣсня „сватушки“, славянская пляска); наконецъ, выше всего, былъ „призывъ“ Русалки, полный чуднаго чувства, страстности и волшебства. Но еще превосходнѣе были тогдашніе новые, могучіе по трагическому выраженію романсы его: „Старый капралъ“, „Паладинъ“, и его изумительные романсы съ комическимъ содержаніемъ: „Червякъ“, „Титулярный совѣтникъ“, „Мельникъ“, „Влекутъ меня въ твои объятья“; великолѣпны были два его хора изъ „Рогданы“ (одинъ, волшебный женскій, другой мистическій мужской, восточныхъ отшельниковъ); дивной поэзіи и красоты были полны его два „восточные романса“: „О дѣва роза, ты въ оковахъ“, „Ты рождена воспламенять“. Наконецъ, даже въ инструментальной музыкѣ Даргомыжскій явился въ это время композиторомъ вдругъ неимовѣрно выросшимъ. Его „Малороссійскій казачокъ“ былъ оригиналенъ и увлекателенъ, даже послѣ „Камаринской“ (созданія, все-таки, гораздо болѣе высокаго), но его „Чухонская фантазія“—явилась созданіемъ вполнѣ поразительнымъ по юмору, своеобразности, новизнѣ и художественной силѣ,—не только по творчеству, но и по оркестру.

Таковъ былъ громадный подъемъ Даргомыжскаго въ послѣдніе годы и дни его жизни. Но все это являлись, можно сказать, лишь пробами пера въ сравненіи съ тѣмъ великимъ произведеніемъ, которому было суждено выступить его послѣднею, лебединою пѣснью. Я разумѣю его „Каменнаго Гостя“. Это созданіе — громадно-геніально и не имѣетъ себѣ ни равнаго, ни подобнаго во всей музыкѣ. Оно имѣющее право считаться великимъ товарищемъ „Руслана“ Глинки. Въ послѣдніе свои дни, Даргомыжскій писалъ въ письмѣ къ своей пріятельницѣ и поклонницѣ, Л. И. Кармалиной, великія, несравненныя свои слова: „Я не намѣренъ низводить музыку до забавы, для нашихъ любителей и писакъ. Хочу, чтобы звуки прямо выражали слово. Хочу правды“. И онъ осуществилъ свою новую мысль съ силою неслыханною и невиданною въ Европѣ, съ силою истинно геніальною.

Но отъ его колоссальнаго почина соотечественники, безумно скачущіе и мечущіеся около „телчья“ идола, словно древніе евреи у подножія Хорива, только отвертывались съ досадой и презрѣніемъ, еще хуже, чѣмъ отъ „Руслана“, даромъ, что ихъ же великодушная общественная „подписка“ дала возможность слышать эту вещь на сценѣ. „Каменнаго Гостя“ не хотѣли, да еще и теперь не хотятъ знать у насъ, а въ остальной Европѣ даже еще и краемъ уха его

таться, и если приходится нѣсколько умалять значеніе „Руслана“, то не на основаніи случайныхъ модъ и мало разумныхъ капризовъ толпы, не на основаніи того, что̀ большинство считаетъ „драматизмомъ“ (въ какомъ-нибудь надутомъ „Вильгельмѣ Теллѣ“, въ какой-нибудь жалкой „Аидѣ“, и сотняхъ другихъ подобныхъ же ничтожествъ), а на основаніи требованія задачи и искусства, какъ это ярко и высоко-художественно на вѣки вѣковъ проявилось, напримѣръ, въ „Гугенотахъ“.

Глинка былъ геніальный эпикъ. И это одно изъ поразительныхъ явленій его натуры. Нигдѣ, въ продолженіе всей своей жизни, ни въ разговорахъ, ни въ письмахъ, ни въ автобіографіи, онъ не проявлялъ этого великаго своего дара, своего глубокаго пониманія исторіи, своей страсти и любви къ ней. Повсюду мы встрѣчаемся только съ довольно обыкновеннымъ, посредственнымъ и ординарнымъ выраженіемъ русскаго патріотизма, какой очень часто встрѣчался у людей изъ нашей помѣщичьей среды Александровскаго и Николаевскаго времени. Въ этомъ помѣщичьемъ обликѣ и характерѣ выразились у Глинки Собининъ, Ваня и даже отчасти самъ Сусанинъ въ „Жизнь за царя“. Но чтобъ среди этихъ добронравныхъ и благонамѣренныхъ чувствованій, проявились вдругъ колоссальныя, историческія картины древней Руси, какими дышатъ нѣкоторые хоры 1-й глинкинской оперы, и въ особенности несравненное, великое „Славься“, и какими наполнена вся 2-я его опера, „Русланъ“, картины съ глубочайшимъ постиженіемъ русской народности, съ глубочайшимъ выраженіемъ истиннаго русскаго духа и колорита, особенно въ древнюю, языческую, даже доисторическую эпоху Руси,—вотъ что истинно непостижимо и неожиданно.

Еще въ „Жизни за царя“ Глинка имѣлъ, отчасти, предшественника, по части выраженія народности и историчности изъ временъ новѣйшей исторіи—это Мейербера, уже и въ „Робертѣ“ (элементъ средневѣковой, рыцарскій), и всего болѣе въ „Гугенотахъ“ (элементъ эпохи Возрожденія, и борьбы католицизма съ протестантствомъ), но, что̀ касается временъ сѣдой народной древности, язычества и индивидуальной независимости отдѣльныхъ личностей—тутъ уже не было у Глинки никакихъ предшественниковъ, и все онъ начиналъ самъ. Въ сравненіи съ древне-русскимъ богатырскимъ міромъ Глинки—малы, бѣдны и фальшивы всѣ остальные богатырскіе міры, пробованные до сихъ поръ композиторами другихъ странъ Европы. Всѣ сахарно-сладкіе и сентиментальные, влюбленные и реторическіе герои и рыцари Рихарда Вагнера, Тристаны, Лоэнгрины, Зигмунды и Зигфриды—сущія помаженныя куколки, не взирая на всѣ свои мечи и молоты, шапки-невидимки и музыкальные рожки, несмотря на всѣхъ своихъ медвѣдей и лебедей. „Полетъ Валкирій“, сколько ни красивый и

въ другомъ рисункѣ, подобную же гамму въ своемъ „Русланѣ“, для полета Черномора.

Да, невозможно твердо не вѣровать, что придетъ время, когда геній Даргомыжскаго будетъ сознанъ во всей его силѣ и великости, и наконецъ осѣненъ будетъ всею славою, которой давно заслуживаетъ.

70.

Еще при жизни Глинки и Даргомыжскаго, около середины XIX вѣка, началось въ нашемъ отечествѣ великое новое музыкальное движеніе. Въ Петербургѣ образовался музыкальный союзъ нѣсколькихъ юношей, одушевленныхъ мыслью о необходимости новаго направленія въ музыкѣ и новаго движенія ея впередъ. Конечно, всякій давно замѣтилъ, что XIX вѣкъ любилъ, болѣе всѣхъ предыдущихъ, ассоціаціи или товарищества молодыхъ людей, даровитыхъ и стремящихся побѣдить царствующую въ ихъ дѣлѣ рутину. Такихъ ассоціацій указать можно не мало. Въ первой четверти XIX столѣтія возникло, въ Римѣ, „Товарищество Назареевъ“ (живописцы); во второй четверти, вблизи Парижа—„товарищество Барбизонцевъ“ („живописцы“); во второй же четверти, въ Лейпцигѣ—„товарищество царя Давида“ (Davidsbündler)—(музыканты); въ началѣ 70-хъ годовъ—„товарищество передвижниковъ, въ Петербургѣ“ (живописцы); въ концѣ 50-хъ годовъ, въ Петербургѣ же, „Товарищество Балакирева“ (музыканты). Всѣ эти товарищества достигли великихъ цѣлей, и много сдѣлали для успѣха своего дѣла. Какъ было всегда до нихъ (да вѣроятно будетъ и всегда впредь) товарищество Балакирева было встрѣчено сначала недовѣріемъ, потомъ насмѣшками и презрѣніемъ. Не было конца глумленію и преслѣдованіямъ. Ихъ окрестили даже, по инціативѣ Сѣрова, который терпѣть ихъ не могъ, презрительнымъ прозвищемъ „могучей кучки“, и одно это названіе казалось большинству (худшей и невѣжественнѣйшей половинѣ) русской публики вполнѣ достаточнымъ для уничтоженія презрѣннаго врага. Но, сверхъ того, ихъ постоянно прозывали „невѣждами“, „дилеттантами“, ревностно распускали о нихъ глупую клевету, что они „гонители истинной музыки“, „враги музыкальной науки и знанія“, величали ихъ „дерзкими самохвалами“ и неприличными „превозносителями“ одинъ другого. Концертовъ Безплатной школы, около которой они группировались, не хотѣли знать, ихъ избѣгали и надъ ними трунили. И все-таки, подобно прочимъ, европейскимъ художественнымъ товариществамъ, „Товарищество Балакирева“ взяло свое. Оно побѣдило и публику и музыкантовъ, оно посѣяло новое благодатное зерно, давшее вскорѣ потомъ роскошнѣй-

шую, плодовитѣйшую жатву. Всѣ прежніе враги, темные и неразумные, поджали хвостъ—и навѣки.

„Балакиревское товарищество“ завоевало себѣ прочное почетное положеніе во мнѣніи не только Россіи, но и Европы.

Заслуги этого товарищества были очень многочисленны и очень важны. Прежде всего, оно признало своимъ главой и краеугольнымъ камнемъ русской музыки—Глинку, въ то время еще непонимаемаго, игнорируемаго и даже не мало преслѣдуемаго; оно взяло себѣ задачей—распространеніе справедливаго пониманія и оцѣненія Глинки; оно взяло себѣ задачей водвореніе въ современной русской музыкѣ—„національности“, послѣ Глинки почти вполнѣ оставленной въ сторонѣ; наконецъ, оно взяло себѣ задачей подобное же распространеніе игнорируемыхъ и мало цѣнимыхъ Берліоза, Листа и Шумана, и вмѣстѣ съ тѣмъ, оно повело энергическую, непримиримую войну съ безумною русскою итальяноманіей, превосходившей, по своему фанатизму, итальяноманію всѣхъ другихъ странъ Европы.

Удачное выполненіе этихъ чудесныхъ задачъ—это ли еще не великая заслуга передъ исторіей и искусствомъ?

Началось дѣло съ того, что пріѣхалъ въ Петербургъ, изъ Нижняго-Новгорода, юноша, Милій Балакиревъ, талантливый по натурѣ и самъ себя образовавшій съ юныхъ лѣтъ. Несмотря на свои 18 лѣтъ, онъ имѣлъ уже очень опредѣленный и строго послѣдовательный образъ мыслей. Онъ никогда не измѣнился, въ этихъ мысляхъ, во всѣ 40 слишкомъ лѣтъ, что прошли съ тѣхъ поръ. Что онъ тогда любилъ, обожалъ, признавалъ высокимъ въ музыкѣ, то̀ онъ признавалъ и во всю жизнь свою впослѣдствіи; чего не любилъ, отъ чего тогда отвертывался съ антипатіей или презрѣніемъ, то̀ такъ и осталось для него съ тѣмъ же значеніемъ и впослѣдствіи. Его образъ мыслей и понятій, по музыкѣ, былъ самостоятеленъ и оригиналенъ, и для критическаго опредѣленія достоинства или недостоинства музыкальнаго произведенія онъ не взиралъ на какой авторитетъ, какъ бы онъ старъ и общепринятъ ни былъ. Онъ былъ неподкупенъ въ этихъ своихъ сужденіяхъ, и, употребляя старинную русскую поговорку, онъ не могъ быть пронятъ, помимо своей собственной мысли, „ни крестомъ ни пестомъ“. Такимъ образомъ, это былъ настоящій глава, предводитель и направитель другихъ. Счастливое стеченіе обстоятельствъ сдѣлало то, что онъ встрѣтился въ Петербургѣ съ нѣсколькими другими молодыми людьми, которые были даровиты, оригинальны, и способны думать о своемъ искусствѣ и разсуждать о будущности музыки, о необходимости новаго ея направленія. Они всѣ вмѣстѣ запряглись въ одно общее дѣло и произвели на свѣтъ много новаго, значительнаго и самостоятельнаго. Но только именно теперь, послѣ 40 лѣтъ дѣятельности, можно оцѣнить

всю важность почина Балакирева и все значеніе дороги, имъ съ товарищами пройденной.

Нельзя, мнѣ кажется, сомнѣваться нынче въ томъ, что, не будь Балакирева, судьбы русской музыки были бы совершенно другія, чѣмъ тѣ, какія создались въ русской художественной исторіи. Собравшаяся около Балакирева и отъ всего сердца довѣрявшаяся ему молодежь была сильно талантлива, и, поэтому, даже и сама по себѣ, помимо него, навѣрное произвела бы на своемъ вѣку много высокаго, поэтическаго и замѣчательнаго. Только все это имѣло бы иной характеръ. Изъ временъ Глинки, былъ на свѣтѣ еще одинъ только композиторъ, Даргомыжскій, и тотъ всю жизнь устремлялся къ задачамъ не національнымъ, не русскимъ, обще-европейскимъ. Даже послѣднее, высшее его созданіе, „Каменный гость"—внушено было ему сюжетомъ испанскимъ. Высшіе по таланту, его романсы, „Капралъ", „Паладинъ", восточныя двѣ пѣсни, высшее инструментальное его созданіе „Чухонская фантазія", всѣ сложились на сюжеты французскіе, нѣмецкіе, арабскіе, финскіе; собственно-русское въ „Русалкѣ" (два прекрасные хора I-го дѣйствія: „Какъ на горѣ мы пиво варили", „Заплетися плетень", прелестная пѣснь свата) и въ „Малороссійскомъ казачкѣ",—являлось только рѣдкимъ исключеніемъ. Всего болѣе истинно русскаго проявилось у Даргомыжскаго въ комическихъ его пѣсняхъ или романсахъ на русскіе современные сюжеты: „Титулярный совѣтникъ", „Червякъ", „Мельникъ", и это, собственно „русское", хотя и было чудно-характерно и поразительно талантливо, но значило такъ мало въ правахъ и потребностяхъ современнаго Даргомыжскому русскаго общества, что нашло только двухъ послѣдователей и продолжателей даже и до сихъ поръ:—Мусоргскаго и Бородина. Вообще говоря, вся самая талантливая наша молодежь первыхъ 60-хъ годовъ начинала съ сюжетовъ не-русскихъ: „Саламбо", „Саулъ", „Эдипъ", „Intermezzo", „Preludio" Мусоргскаго, первая симфонія и романсы Римскаго-Корсакова, первыя инструментальныя композиціи и романсы Бородина, который и самъ признавалъ себя, за тѣ времена, „ярымъ мендельсонистомъ". Спустя лишь нѣсколько времени начался у каждаго изъ этихъ талантливыхъ людей періодъ „національности" въ творчествѣ. Безъ сомнѣнія, всѣ они трое носили, отъ самаго рожденія своего, задатки и элементы народнаго творчества въ натурѣ своей. Этихъ элементовъ никто никому не можетъ ни передать, ни вложить, ни внушить: съ ними родятся. Безъ сомнѣнія, и Мусоргскій, и Римскій-Корсаковъ, и Бородинъ, рано или поздно, непремѣнно обратились бы въ композиторовъ народныхъ по глубокому требованію своей собственной натуры. Но это могло быть замедлено, даже *временно* отставлено въ сторону, подъ вліяніемъ общаго тогдашняго настроенія вкусовъ и музыкальныхъ модъ, а наконецъ, даже и воз-

никшей, въ началѣ 60-хъ годовъ, консерваторіи. Но своимъ рѣшительнымъ, увлекательнымъ указаніемъ и внушеніемъ Балакиревъ произвелъ непобѣдимое вліяніе на юныхъ товарищей и образовалъ изъ нихъ и съ ними—новую національную русскую музыкальную школу. Онъ ихъ училъ и воспитывалъ, уча и воспитывая въ то же время и самого себя. Не взирая на свою большую еще молодость, онъ пріѣхалъ въ Петербургъ не ученикомъ, даже такъ-сказать, не „музыкальнымъ гимназистомъ", не „музыкальнымъ студентомъ", а цѣлымъ молодымъ „профессоромъ" и „приватъ-доцентомъ" русской національной музыки. Сколько онъ зналъ и понималъ въ музыкѣ, столько не знали и не понимали, кажется, всѣ значительнѣйшіе русскіе музыканты того времени, вмѣстѣ взятые. Въ немъ жило, въ высокомъ развитіи, то качество, которое всего дороже для музыкальнаго главы: собственная, ни откуда не заимствованная, смѣлая, сильная мысль, способность схватывать и оцѣнивать. Своихъ юныхъ товарищей, сначала Кюи и Мусоргскаго, а нѣсколько позже, также и Римскаго-Корсакова и Бородина, Балакиревъ познакомилъ со всѣмъ, что въ музыкѣ создано до сихъ поръ самого великаго и безсмертнаго, начиная съ Баха и Генделя, Бетховена, Вебера и Франца Шуберта—и до нашихъ дней. Всего болѣе онъ останавливался съ ними въ своихъ изученіяхъ (впрочемъ, согласно и съ собственными вкусами всей этой талантливой и высоко-интеллектуальной молодежи) на созданіяхъ страстно-любимыхъ имъ Берліоза, Листа, Шумана и Шопена — на Западѣ Европы, но сверхъ того, и въ особенности,—Глинки—на Востокѣ ея, въ нашей Россіи. Критика и оцѣнка музыкальныхъ созданій являлась у Балакирева столько же смѣлою, сильною и оригинальною, какъ у его предшественника—Глинки. Никто другой у насъ, раньше Балакирева, не осмѣливался оставаться независимымъ и неподкупнымъ къ давно и повсюду признаннымъ авторитетамъ, и не рѣшался переоцѣнивать ихъ по собственному своему, нынѣшнему чувству и понятію. Глинка „осмѣливался" смотрѣть смѣлыми глазами даже на созданія Моцарта и Вебера—заповѣдныя даже для такого сильнаго и самостоятельнаго ума, какъ Шуманъ, но Балакиревъ взвѣшивалъ и оцѣнялъ съ такою же безстрашной смѣлостью всѣ вообще явленія музыкальнаго міра нашего вѣка. Съ такимъ „символомъ вѣры въ душѣ и обожаніи своемъ, новое товарищество русскихъ „Davidsbündler'овъ" скоро сложилось съ несокрушимой силой и твердостью, и никогда уже не сходило внизъ со своихъ великихъ краеугольныхъ камней. Это товарищество выросло, поднялось и окрѣпло на рукахъ и подъ наитіемъ Балакирева. Никакія враждованія всего почти русскаго общества, никакіе нападки ограниченности и интеллектуальной скудости со стороны публики и критики не способны уже были потрясти могучихъ

бойцовъ, и они съ несокрушимой энергіей продолжали свое дѣло. Но впослѣдствіи, сознавъ свои силы и ощутивъ свои крылья, молодые русскіе композиторы изъ общаго гнѣзда поднялись и выступили въ разныя стороны, и понеслись каждый къ своимъ особеннымъ цѣлямъ и задачамъ. „Яйца, которыя несетъ курица (писалъ однажды Бородинъ) всѣ похожи другъ на друга; цыплята же, которые выводятся изъ яицъ, бываютъ уже менѣе похожи другъ на друга... Такъ и у насъ. Общій складъ музыкальный, общій пошибъ, свойственный кружку, остались, а затѣмъ каждый изъ насъ имѣетъ свой особенный личный характеръ, свою индивидуальность. И слава Богу!“ И это вѣрное сравненіе понималъ, конечно, лучше и больше всѣхъ, самъ Балакиревъ, родоначальникъ и воспитатель всѣхъ членовъ кружка. Онъ могъ, конечно, только радоваться на великую жатву и восхищаться ею.

Начну съ тѣхъ, кого уже нѣтъ болѣе среди насъ.

Одинъ изъ самыхъ рѣшительныхъ противниковъ „Балакиревской партіи“ (какъ называлъ ее Даргомыжскій), Чайковскій, писалъ въ 1877 году: „Мусоргскій по таланту, можетъ-быть, выше и Римскаго-Корсакова, и Кюи, и Бородина“... Нельзя, мнѣ кажется, не согласиться почти вполнѣ съ этимъ приговоромъ врага. Чайковскій не выносилъ сочиненій Мусоргскаго, музыку его называлъ „грязью“, оперу „Борисъ Годуновъ“ посылалъ „отъ души къ чорту“, говоря, что это „самая пошлая и подлая пародія на музыку“, Мусоргскаго самого называлъ „натурой узкой, низменной, лишенной потребности самоусовершенствованія, слишкомъ увѣровавшей въ нелѣпыя теоріи своего кружка и въ свою геніальность“, натурой любящей „грубость, неотесанность, шероховатость“. Всѣ эти опредѣленія не могли быть иными при свойствахъ и художественной физіономіи самого Чайковскаго (о чемъ будетъ говорено ниже). Притомъ же, эти слова писаны Чайковскимъ въ 1877 году, когда не было еще на свѣтѣ, или не было извѣстно въ Москвѣ, капитальнѣйшихъ созданій русской школы, напримѣръ, II-й симфоніи и „Игоря“ Бородина, „Снѣгурочки“ Римскаго-Корсакова, „Тамары“ Балакирева и др. Конечно, всѣ эти вещи наврядъ ли бы измѣнили мнѣніе Чайковскаго, но все-таки, онъ, при великой своей честности, прекрасно сдѣлалъ, что высказалъ ту глубокую истину о Мусоргскомъ, которая шевельнулась на днѣ его художественной натуры. Что подумалъ про Мусоргскаго Чайковскій, то—еще раньше его, подумали и сознали многіе другіе современники Мусоргскаго (конечно, въ Россіи, никакъ не за границей, гдѣ его еще и по сю пору вполнѣ игнорируютъ),—и въ числѣ этихъ современниковъ былъ всегда и я. Насъ можетъ только глубоко радовать сложившееся въ лагерѣ вражескомъ вѣрное понятіе о томъ, что мы любимъ страстно. Истина и тамъ побѣдила!

шую, плодовитѣйшую жатву. Всѣ прежніе враги, темные и неразумные, поджали хвостъ—и навѣки.

„Балакиревское товарищество“ завоевало себѣ прочное почетное положеніе во мнѣніи не только Россіи, но и Европы.

Заслуги этого товарищества были очень многочисленны и очень важны. Прежде всего, оно признало своимъ главой и краеугольнымъ камнемъ русской музыки—Глинку, въ то время еще непонимаемаго, игнорируемаго и даже не мало преслѣдуемаго; оно взяло себѣ задачей—распространеніе справедливаго пониманія и оцѣненія Глинки; оно взяло себѣ задачей водвореніе въ современной русской музыкѣ—„національности“, послѣ Глинки почти вполнѣ оставленной въ сторонѣ; наконецъ, оно взяло себѣ задачей подобное же распространеніе игнорируемыхъ и мало цѣнимыхъ Берліоза, Листа и Шумана, и вмѣстѣ съ тѣмъ, оно повело энергическую, непримиримую войну съ безумною русскою итальяноманіей, превосходившей, по своему фанатизму, итальяноманію всѣхъ другихъ странъ Европы.

Удачное выполненіе этихъ чудесныхъ задачъ—это ли еще не великая заслуга передъ исторіей и искусствомъ?

Началось дѣло съ того, что пріѣхалъ въ Петербургъ, изъ Нижняго-Новгорода, юноша, Милій Балакиревъ, талантливый по натурѣ и самъ себя образовавшій съ юныхъ лѣтъ. Несмотря на свои 18 лѣтъ, онъ имѣлъ уже очень опредѣленный и строго послѣдовательный образъ мыслей. Онъ никогда не измѣнился, въ этихъ мысляхъ, во всѣ 40 слишкомъ лѣтъ, что прошли съ тѣхъ поръ. Что онъ тогда любилъ, обожалъ, признавалъ высокимъ въ музыкѣ, тò онъ признавалъ и во всю жизнь свою впослѣдствіи; чего не любилъ, отъ чего тогда отвертывался съ антипатіей или презрѣніемъ, тò такъ и осталось для него съ тѣмъ же значеніемъ и впослѣдствіи. Его образъ мыслей и понятій, по музыкѣ, былъ самостоятеленъ и оригиналенъ, и для критическаго опредѣленія достоинства или недостоинства музыкальнаго произведенія онъ не взиралъ на какой авторитетъ, какъ бы онъ старъ и общепринятъ ни былъ. Онъ былъ неподкупенъ въ этихъ своихъ сужденіяхъ, и, употребляя старинную русскую поговорку, онъ не могъ быть пронятъ, помимо своей собственной мысли, „ни крестомъ ни пестомъ“. Такимъ образомъ, это былъ настоящій глава, предводитель и направитель другихъ. Счастливое стеченіе обстоятельствъ сдѣлало то, что онъ встрѣтился въ Петербургѣ съ нѣсколькими другими молодыми людьми, которые были даровиты, оригинальны, и способны думать о своемъ искусствѣ и разсуждать о будущности музыки, о необходимости новаго ея направленія. Они всѣ вмѣстѣ запряглись въ одно общее дѣло и произвели на свѣтъ много новаго, значительнаго и самостоятельнаго. Но только именно теперь, послѣ 40 лѣтъ дѣятельности, можно оцѣнить

всю важность почина Балакирева и все значеніе дороги, имъ съ товарищами пройденной.

Нельзя, мнѣ кажется, сомнѣваться нынче въ томъ, что, не будь Балакирева, судьбы русской музыки были бы совершенно другія, чѣмъ тѣ, какія создались въ русской художественной исторіи. Собравшаяся около Балакирева и отъ всего сердца довѣрявшаяся ему молодежь была сильно талантлива, и, поэтому, даже и сама по себѣ, помимо него, навѣрное произвела бы на своемъ вѣку много высокаго, поэтическаго и замѣчательнаго. Только все это имѣло бы иной характеръ. Изъ временъ Глинки, былъ на свѣтѣ еще одинъ только композиторъ, Даргомыжскій, и тотъ всю жизнь устремлялся къ задачамъ не національнымъ, не русскимъ, обще-европейскимъ. Даже послѣднее, высшее его созданіе, „Каменный гость“—внушено было ему сюжетомъ испанскимъ. Высшіе по таланту, его романсы, „Капралъ“, „Паладинъ“, восточныя двѣ пѣсни, высшее инструментальное его созданіе „Чухонская фантазія“, всѣ сложились на сюжеты французскіе, нѣмецкіе, арабскіе, финскіе; собственно-русское въ „Русалкѣ“ (два прекрасные хора I-го дѣйствія: „Какъ на горѣ мы пиво варили“, „Заплетися плетень“, прелестная пѣснь свата) и въ „Малороссійскомъ казачкѣ“,—являлось только рѣдкимъ исключеніемъ. Всего болѣе истинно русскаго проявилось у Даргомыжскаго въ комическихъ его пѣсняхъ или романсахъ на русскіе современные сюжеты: „Титулярный совѣтникъ“, „Червякъ“, „Мельникъ“, и это, собственно „русское“, хотя и было чудно-характерно и поразительно талантливо, но значило такъ мало въ нравахъ и потребностяхъ современнаго Даргомыжскому русскаго общества, что нашло только двухъ послѣдователей и продолжателей даже и до сихъ поръ:—Мусоргскаго и Бородина. Вообще говоря, вся самая талантливая наша молодежь первыхъ 60-хъ годовъ начинала съ сюжетовъ не-русскихъ: „Саламбо“, „Саулъ“, „Эдипъ“, „Intermezzo“, „Preludio“ Мусоргскаго, первая симфонія и романсы Римскаго-Корсакова, первыя инструментальныя композиціи и романсы Бородина, который и самъ признавалъ себя, за тѣ времена, „ярымъ мендельсонистомъ“. Спустя лишь нѣсколько времени начался у каждаго изъ этихъ талантливыхъ людей періодъ „національности“ въ творчествѣ. Безъ сомнѣнія, всѣ они трое носили, отъ самаго рожденія своего, задатки и элементы народнаго творчества въ натурѣ своей. Этихъ элементовъ никто никому не можетъ ни передать, ни вложить, ни внушить: съ ними родятся. Безъ сомнѣнія, и Мусоргскій, и Римскій-Корсаковъ, и Бородинъ, рано или поздно, непремѣнно обратились бы въ композиторовъ народныхъ по глубокому требованію своей собственной натуры. Но это могло быть замедлено, даже *временно* отставлено въ сторону, подъ вліяніемъ общаго тогдашняго настроенія вкусовъ и музыкальныхъ модъ, а наконецъ, даже и воз-

никшей, въ началѣ 60-хъ годовъ, консерваторіи. Но своимъ рѣшительнымъ, увлекательнымъ указаніемъ и внушеніемъ Балакиревъ произвелъ непобѣдимое вліяніе на юныхъ товарищей и образовалъ изъ нихъ и съ ними—новую національную русскую музыкальную школу. Онъ ихъ училъ и воспитывалъ, уча и воспитывая въ то же время и самого себя. Не взирая на свою большую еще молодость, онъ пріѣхалъ въ Петербургъ не ученикомъ, даже такъ-сказать, не „музыкальнымъ гимназистомъ", не „музыкальнымъ студентомъ", а цѣлымъ молодымъ „профессоромъ" и „приватъ-доцентомъ" русской національной музыки. Сколько онъ зналъ и понималъ въ музыкѣ, столько не знали и не понимали, кажется, всѣ значительнѣйшіе русскіе музыканты того времени, вмѣстѣ взятые. Въ немъ жило, въ высокомъ развитіи, то качество, которое всего дороже для музыкальнаго главы: собственная, ни откуда не заимствованная, смѣлая, сильная мысль, способность схватывать и оцѣнивать. Своихъ юныхъ товарищей, сначала Кюи и Мусоргскаго, а нѣсколько позже, также и Римскаго-Корсакова и Бородина, Балакиревъ познакомилъ со всѣмъ, что въ музыкѣ создано до сихъ поръ самого великаго и безсмертнаго, начиная съ Баха и Генделя, Бетховена, Вебера и Франца Шуберта—и до нашихъ дней. Всего болѣе онъ останавливался съ ними въ своихъ изученіяхъ (впрочемъ, согласно и съ собственными вкусами всей этой талантливой и высоко-интеллектуальной молодежи) на созданіяхъ страстно-любимыхъ имъ Берліоза, Листа, Шумана и Шопена — на Западѣ Европы, но сверхъ того, и въ особенности,—Глинки—на Востокѣ ея, въ нашей Россіи. Критика и оцѣнка музыкальныхъ созданій являлась у Балакирева столько же смѣлою, сильною и оригинальною, какъ у его предшественника—Глинки. Никто другой у насъ, раньше Балакирева, не осмѣливался оставаться независимымъ и неподкупнымъ къ давно и повсюду признаннымъ авторитетамъ, и не рѣшался переоцѣнивать ихъ по собственному своему, нынѣшнему чувству и понятію. Глинка „осмѣливался" смотрѣть смѣлыми глазами даже на созданія Моцарта и Вебера—заповѣдныя даже для такого сильнаго и самостоятельнаго ума, какъ Шуманъ, но Балакиревъ взвѣшивалъ и оцѣнялъ съ такою же безстрашной смѣлостью всѣ вообще явленія музыкальнаго міра нашего вѣка. Съ такимъ „символомъ вѣры въ душѣ и обожаніи своемъ, новое товарищество русскихъ „Davidsbündler'овъ" скоро сложилось съ несокрушимой силой и твердостью, и никогда уже не сходило внизъ со своихъ великихъ краеугольныхъ камней. Это товарищество выросло, поднялось и окрѣпло на рукахъ и подъ наитіемъ Балакирева. Никакія враждованія всего почти русскаго общества, никакіе нападки ограниченности и интеллектуальной скудости со стороны публики и критики не способны уже были потрясти могучихъ

бойцовъ, и они съ несокрушимой энергіей продолжали свое дѣло. Но впослѣдствіи, сознавъ свои силы и ощутивъ свои крылья, молодые русскіе композиторы изъ общаго гнѣзда поднялись и выступили въ разныя стороны, и понеслись каждый къ своимъ особеннымъ цѣлямъ и задачамъ. „Яйца, которыя несетъ курица (писалъ однажды Бородинъ) всѣ похожи другъ на друга; цыплята же, которые выводятся изъ яицъ, бываютъ уже менѣе похожи другъ на друга... Такъ и у насъ. Общій складъ музыкальный, общій пошибъ, свойственный кружку, остались, а затѣмъ каждый изъ насъ имѣетъ свой особенный личный характеръ, свою индивидуальность. И слава Богу!" И это вѣрное сравненіе понималъ, конечно, лучше и больше всѣхъ, самъ Балакиревъ, родоначальникъ и воспитатель всѣхъ членовъ кружка. Онъ могъ, конечно, только радоваться на великую жатву и восхищаться ею.

Начну съ тѣхъ, кого уже нѣтъ болѣе среди насъ.

Одинъ изъ самыхъ рѣшительныхъ противниковъ „Балакиревской партіи" (какъ называлъ ее Даргомыжскій), Чайковскій, писалъ въ 1877 году: „Мусоргскій по таланту, можетъ-быть, выше и Римскаго-Корсакова, и Кюи, и Бородина"... Нельзя, мнѣ кажется, не согласиться почти вполнѣ съ этимъ приговоромъ врага. Чайковскій не выносилъ сочиненій Мусоргскаго, музыку его называлъ „грязью", оперу „Борисъ Годуновъ" посылалъ „отъ души къ чорту", говоря, что это „самая пошлая и подлая пародія на музыку", Мусоргскаго самого называлъ „натурой узкой, низменной, лишенной потребности самоусовершенствованія, слишкомъ увѣровавшей въ нелѣпыя теоріи своего кружка и въ свою геніальность", натурой любящей „грубость, неотесанность, шероховатость". Всѣ эти опредѣленія не могли быть иными при свойствахъ и художественной физіономіи самого Чайковскаго (о чемъ будетъ говорено ниже). Притомъ же, эти слова писаны Чайковскимъ въ 1877 году, когда не было еще на свѣтѣ, или не было извѣстно въ Москвѣ, капитальнѣйшихъ созданій русской школы, напримѣръ, II-й симфоніи и „Игоря" Бородина, „Снѣгурочки" Римскаго-Корсакова, „Тамары" Балакирева и др. Конечно, всѣ эти вещи наврядъ ли бы измѣнили мнѣніе Чайковскаго, но все-таки, онъ, при великой своей честности, прекрасно сдѣлалъ, что высказалъ ту глубокую истину о Мусоргскомъ, которая шевельнулась на днѣ его художественной натуры. Что подумалъ про Мусоргскаго Чайковскій, то—еще раньше его, подумали и сознали многіе другіе современники Мусоргскаго (конечно, въ Россіи, никакъ не за границей, гдѣ его еще и по сю пору вполнѣ игнорируютъ),—и въ числѣ этихъ современниковъ былъ всегда и я. Насъ можетъ только глубоко радовать сложившееся въ лагерѣ вражескомъ вѣрное понятіе о томъ, что мы любимъ страстно. Истина и тамъ побѣдила!

Мусоргскій родился реформáторомъ, почина́телемъ, подобно Глинкѣ и Даргомыжскому—хотя, безъ сомнѣнія, съ талантомъ гораздо менѣе обширнымъ и важнымъ. Его дѣятельность принадлежала той сферѣ искусства, гдѣ раньше его дѣйствовалъ Даргомыжскій и которая носитъ названіе „реализма". Но здѣсь онъ явился такимъ созидателемъ новаго и небывалаго раньше его, что еще, при первыхъ его попыткахъ, Даргомыжскій говорилъ: „Этотъ пойдетъ дальше меня". И дѣйствительно, еще не было тогда на свѣтѣ „Каменнаго гостя", этого колоссальнаго почина новой музыки, истинной „музыки будущаго" (въ противоположность не-истинной „музыкѣ будущаго" Рихарда Вагнера),—а Мусоргскій создавалъ уже цѣлую массу своихъ романсовъ, полныхъ того самаго духа, склада, выраженія, которые нарисовали впослѣдствіи все великое и необычайное въ „Борисѣ" и въ „Хованщинѣ". „Каменный гость" никакого новаго матеріала не прибавилъ въ натуру Мусоргскаго. Великій новый русскій реформаторъ уже и самъ былъ весь готовъ.

Мусоргскій внесъ въ новую русскую музыку элементъ правды, реальности—нераздѣльное соединеніе слова и музыки, правду интонаціи, доведенной до наивысочайшей степени естественности и жизненности. Но вмѣстѣ, Мусоргскій обладалъ нѣсколькими другими элементами, которыхъ не существовало даже еще и у Даргомыжскаго. Какъ было уже указано выше, Мусоргскій способенъ былъ выражать русскую національность во всѣхъ ея глубочайшихъ реальныхъ чертахъ, что почти вовсе не было доступно Даргомыжскому, или, по крайней мѣрѣ, въ степени еще очень не великой. Элементъ комизма былъ одною изъ главныхъ сторонъ музыкальной натуры Даргомыжскаго, но у него онъ проявлялся всегда лишь въ одномъ единственномъ лицѣ, и никогда не способенъ былъ давать цѣлыя картины, гдѣ бы дѣйствующими лицами являлся, въ комическомъ положеніи и съ комическою ролью и выраженіемъ, цѣлый рядъ разнообразныхъ, разнохарактерныхъ личностей мужского и женскаго пола. У Мусоргскаго, наоборотъ, комическія сцены множества лицъ заразъ, съ разнообразными характерами и физіономіями, составляютъ вѣнецъ и торжество творчества Мусоргскаго. Такія сцены, какъ 1-я народная сцена на Кремлевской площади въ „Борисѣ", и сцена „Чествованія боярина въ Кромахъ", въ концѣ той же оперы, „сцена въ корчмѣ", тамъ же, цѣлый рядъ народныхъ сценъ въ Кремлѣ, въ началѣ „Хованщины", сцены стрѣльцовъ съ женами въ Стрѣлецкой слободѣ, въ этой же оперѣ, и т. д., явились на театрѣ чѣмъ-то совершенно новымъ и своеобразнымъ. Наконецъ, тотъ „Дѣтскій міръ", который проявился съ такой глубиной чувства и натуры, граціи и наивности въ его несравненной „Дѣтской", есть новое, своеобразное явленіе въ музыкѣ, совершенно оригинальное даже и послѣ чудныхъ дѣтскихъ сценокъ

Шумана—только еще инструментальныхъ, и лишенныхъ тѣхъ изумительно правдивыхъ интонацій голоса, которыя такъ поэтично являлись у Мусоргскаго.

Наконецъ, Мусоргскій создалъ еще нѣчто совершенно новое: музыкальную сатиру, гдѣ онъ съ неистощимымъ комизмомъ, картинностью („Классикъ", „Раекъ") и образностью разилъ своихъ музыкальныхъ враговъ и противниковъ, и передавалъ ихъ обликъ въ такихъ оригинальныхъ формахъ, что слушатели помирали со смѣху и словно видѣли и слышали живыми представляемыя личности. Всѣ эти самобытныя начинанія даютъ твореніямъ Мусоргскаго высокое, совершенно особенное значеніе въ ряду всѣхъ другихъ композиторовъ.

Если у Мусоргскаго было много недостатковъ въ техникѣ, если онъ не былъ достаточно въ классномъ отношеніи муштрованъ, если онъ не былъ одаренъ способностью къ оркестру—объ этомъ можно сожалѣть. Всѣ подобные недостатки мѣшали ему, конечно, стать еще ступенью выше того, чѣмъ онъ сталъ на своемъ вѣку,—но отъ подобнаго несовершенства еще очень далеко до того „невѣжества" и „ничтожества", въ которыхъ такъ охотно желали бы похоронить Мусоргскаго его враги и противники. Никогда ошибки и прегрѣшенія противъ грамматики и синтаксиса не затемнятъ тотъ великій духъ, то великое создаваніе, которые лежатъ въ груди у истинныхъ поэтовъ и художниковъ. Ошибки и прегрѣшенія противъ учебниковъ—какой школьный учитель не въ состояніи ихъ указать и даже выправить! Но какъ далека еще эта школьная хомутовщина отъ высокаго, поэтическаго творчества! Мусоргскій, не взирая на всѣ свои несовершенства, былъ поэтъ и художникъ великій. Онъ неотразимо дѣйствовалъ на духъ и чувство тѣхъ изъ своихъ слушателей, которые не были еще испорчены школой, классами, итальянскими привычками и безвкусными традиціями. Всего болѣе осуждали Мусоргскаго тѣ люди изъ числа публики, композиторовъ и критиковъ (напр. Г. А. Ларошъ), которые ищутъ въ музыкѣ только „красивости", „льстивыхъ для слуха мелодій" (какъ говаривалъ Даргомыжскій) традиціонныхъ „музыкальныхъ формъ",—и которымъ нѣтъ никакого дѣла ни до правдивости выраженія душевнаго, ни до національности. Техники оскорблены были несоблюденіемъ принятыхъ правилъ, дерзостью музыкальной рѣчи, и оборотовъ, и обзывали ихъ „безграмотностью".

Главныя созданія Мусоргскаго—двѣ его оперы: „Борисъ Годуновъ" и „Хованщина". Это—чисто двѣ историческія картины, геніально выраженныя въ музыкѣ, но безъ старинныхъ условныхъ формъ: арій, дуэтовъ, терцетовъ прежняго времени—а это былъ важнѣйшій пунктъ обвиненія со стороны перепорченной въ своихъ вкусахъ публики. Другой отдѣлъ созданій Мусоргскаго составляли его

романсы. Одни изъ нихъ были эпическіе („Саулъ“, „Еврейская пѣснь“), другіе—трагическіе („Спи, усни крестьянскій сынъ“, „Савишна“, „Забытый“, „Трепакъ“, „Полководецъ“ и др.), третьи—комическіе („Козелъ“, „Семинаристъ“, „Озорникъ“, „По грибы“ и др.), четвертые—граціозные и наивные („Дѣтская“). Все это было создано совершенно внѣ той сферы, которою публика и музыканты остаются довольными, удовлетворенными. Любви—главнаго мотива, которымъ всего болѣе пробавляются и всѣ публики, и большинство композиторовъ,—почти и вовсе тутъ нѣтъ, а вмѣсто того всегда на сценѣ что-то важное, глубокое, то трагическое изъ судебъ человѣческихъ, то поэтическое и картинное, то насмѣшливое, трунящее и хохочущее надъ кривизнами и безобразіями человѣческой жизни. На что это было похоже! Кому это было нужно? Да еще вовсе безъ „льстивыхъ для слуха мелодій!“

Замѣтимъ, что къ усугбленію непозволительныхъ прегрѣшеній Мусоргскаго, почти всѣ романсы его были—въ глубоко національномъ духѣ. Въ этомъ онъ былъ гораздо послѣдовательнѣе Глинки. Глинка, несравненный, геніальный создатель „народности“ въ оперной исторической музыкѣ, сочинялъ всѣ свои романсы въ стилѣ ничуть не русскомъ народномъ, а общемузыкальномъ, общеевропейскомъ: исключеніе составляютъ двѣ *еврейскія* пѣсни Рахили, нѣсколько другихъ, приближающихся къ стилямъ *польскому, испанскому и итальянскому*. Будто бы *русскіе* романсы молодости Глинки—ничего дѣйствительно русскаго не заключаютъ. Даргомыжскій, напротивъ, такъ мало представлявшій въ своей музыкѣ русскаго, создалъ (какая странность!) нѣсколько романсовъ, истинно и глубоко русскихъ („Червякъ“, „Титулярный совѣтникъ“, „Мельникъ“ и др.). Мусоргскій сочинялъ свои романсы въ этомъ же истинно-русскомъ духѣ и складѣ, но только пошелъ еще гораздо дальше Даргомыжскаго, и съ величайшимъ талантомъ углубилъ и расширилъ рамки и горизонты его. Романсы Мусоргскаго взяли себѣ задачей *всѣ* слои русскаго общества: и крестьянскій, и дворянскій, и средній; они изображали и мужчинъ и женщинъ, и старыхъ—и молодыхъ, и взрослыхъ—и дѣтей, и нянекъ—и семинаристовъ, и полководцевъ—и юродивыхъ. Ясно, все это было для тогдашней публики, композиторовъ и критиковъ—негодно и противно. Всего этого русскіе концерты чуждались столько же, какъ сцены театральныя. Только у однихъ музыкантовъ-композиторовъ Балакиревскаго кружка, теплилась въ ихъ уголку священная лампочка вдохновенья и пониманія, и при ея свѣтѣ согрѣвались товарищи-таланты, только они со своей любовью и со своимъ горячимъ сердцемъ, выносили эти золотые куски золота и драгоцѣнныхъ камней въ свои собранія и концерты въ Безплатной школѣ. Одни они и ихъ друзья

и товарищи смотрѣли и радовались и удивлялись на Мусоргскаго. Прочіе люди почти всѣ отсутствовали, или ничего не понимали.

Но безъ сомнѣнія, время Мусоргскаго еще придетъ, какъ для всего, что правдиво и талантливо. Не все же быть для музыки сѣрымъ, темнымъ, заглохшимъ временамъ. Не вѣкъ же всѣмъ радоваться только на гниль, безуміе и безвкусицу.

Какъ уже упомянуто выше, Мусоргскій не былъ рожденъ съ талантомъ къ оркестру и инструментовкѣ. Но тѣмъ не менѣе, у него есть нѣсколько замѣчательныхъ сочиненій для оркестра: „Intermezzo“, „Полонезъ“ въ „Борисѣ Годуновѣ“; „Пляска персидки“. въ „Хованщинѣ“, „Ночь на Лысой горѣ“. Двѣ послѣднія вещи были, послѣ смерти автора, чудесно инструментовы пріятелемъ Мусоргскаго, Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ, и, конечно, много выиграли при этомъ. Самимъ Мусоргскимъ прекрасно и оригинально была оркестрована также „Пѣснь Мареы“ въ „Хованщинѣ“.

Но по моему мнѣнію, за предѣлами того, что самъ авторъ дозволилъ, не должно быть дозволяемо никакихъ передѣлокъ и поправокъ въ созданіяхъ Мусоргскаго, какъ и въ созданіяхъ всякаго другого автора. Это было бы вполнѣ беззаконно и неприлично. Нѣтъ такого автора, въ литературѣ, въ поэзіи, или въ искусствѣ, у котораго нельзя было бы найти причинъ для поправокъ. Фетисъ находилъ надобность поправлять даже Ш-ю симфонію Бетховена. Многіе желали бы поправлять финалъ IX-й симфоніи. Если разъ допускать поправки, то не было бы конца произволу и личному вкусу поправляющаго. Если взять одну даже только живопись, пришлось бы поправлять тысячи картинъ, иногда высоко-талантливыхъ, поправить всѣ музеи на свѣтѣ. Оказалось бы и то—не такъ, и это не такъ, сотни и тысячи вещей не такъ. Въ музыкѣ—еще больше. Но поправки никогда не приводили ни къ какому дѣльному результату. Моцартъ поправлялъ Генделя, Рихардъ Вагнера—Глука, и совершенно понапрасну. Ничего хорошаго изъ чужой работы не вышло. Пожалуй, опять и ее надо поправлять! Нѣтъ, пускай всякій авторъ остается тѣмъ, чѣмъ онъ дѣйствительно былъ, и самъ отвѣчаетъ за свои погрѣшности.

Нѣсколько менѣе пострадалъ отъ публики и критики—Бородинъ. И это, вопреки его великому таланту, и правдивости, и истинному исторически-народному складу его оперы—все это вещи, мало нужныя для худшей и необразованнѣйшей въ музыкальномъ отношеніи, части публики. Онъ пострадалъ меньше потому, что до нѣкоторой степени держался еще старой системы, старыхъ формъ, и снисходилъ до сочиненія оперныхъ арій, дуэтовъ, терцетовъ, и т. д. „По направленію, опера моя будетъ ближе къ „Руслану“, чѣмъ къ „Каменному гостю“, писалъ онъ. Это „направленіе“ состояло, конечно, болѣе всего, въ

эпическомъ, грандіозно-историческомъ характерѣ и складѣ всей оперы, но также и въ сохраненіи прежнихъ „концертныхъ“ формъ оперы, отъ которыхъ вплоть до нашего времени, не имѣли силъ и рѣшимости отдѣлаться не только Бетховенъ (въ „Фиделіо“), но даже и Веберъ, и Мейерберъ, и Глинка. Однако же, послѣ того, какъ противъ этихъ устарѣлыхъ, совершенно безразсудныхъ формъ, возстали и Рихардъ Вагнеръ — въ западной Европѣ, а у насъ, совершенно независимо отъ Вагнера — Даргомыжскій и Мусоргскій, уже стыдно и негодно опять возвращаться къ старому преданію. По слабости характера, и по привычкамъ молодости, Бородинъ допустилъ эту странную аномалію, и это—главный недостатокъ его созданія. Бородинъ много выигралъ въ глазахъ необразованной публики, но не мало, конечно, проиграетъ въ глазахъ будущихъ публикъ. И что же! Даже и этой печальной уступки оказалось мало по мнѣнію людей, слишкомъ одолѣваемыхъ консерваторіей и ея традиціями. Чайковскій писалъ про Бородина: „Это опять-таки талантъ, и даже сильный, но погибшій, вслѣдствіе недостатка свѣдѣній, вслѣдствіе слѣпого фатума, приведшаго его къ каѳедрѣ химіи вмѣсто музыкальной живой дѣятельности...“ Это писано въ 1877 г., т. е. тогда, когда существовали, уже давно, и I-я симфонія Бородина, и его несравненные романсы. Бородинъ „погибъ!“ Да еще и „погибъ“-то отъ чего? Отъ незнанія и „фатума“, мѣшавшаго ему писать много и часто, какъ это бываетъ обыкновенно у прочныхъ консерватористовъ! Конечно, Чайковскій еще не зналъ въ то время II-й симфоніи его, и не могъ знать „Игоря“, котораго существовали только еще отдѣльныя части, но спрашивается, что бы онъ сказалъ про обѣ вещи, еслибъ узналъ ихъ? Конечно то же, что Ларошъ, товарищъ и единомышленникъ (почти во всемъ) Чайковскаго. Еще при жизни Бородина, Ларошъ писалъ, точь въ точь Чайковскій: „Неправдоподобно, но несомнѣнно, что этотъ врагъ и гонитель музыки не лишенъ композиторскаго таланта. На ряду съ болѣзненными и уродливыми причудами, у него иногда мелькаютъ красивыя, полнозвучныя и даже богатыя гармоніи. Его тенденція, очень можетъ, не болѣе, какъ плодъ пресыщенія, соединеннаго съ недостаточнымъ художественнымъ образованіемъ... У Бородина и Мусоргскаго — тенденціозное стремленіе къ музыкально-безобразному и нелѣпому“... Послѣ смерти Бородина, Ларошъ писалъ въ его некрологѣ, что Бородинъ, при всей своей талантливости, пишетъ все только „каррикатуры“, весь „зараженъ дилеттантизмомъ“, и вся бѣда въ томъ, что „его музыкальное образованіе не было достаточно прочно и обширно“; что „его искалѣчила та же грубая, дилеттантская, полуграмотная школа, которая искалѣчила на Руси дюжины полу-талантовъ“... Эти мнѣнія—чуть не слово въ слово тѣ же, что и у Чайковскаго.

Бородинъ написалъ на своемъ вѣку не много: двѣ симфоніи (третью недокончилъ), одну симфоническую поэму „Средняя Азія“, одну оперу, IV-й актъ оперы-балета „Млада“, нѣсколько романсовъ. Все это созданія высокоталантливыя, поразительныя, часто картины могучія, а опера „Князь Игорь“ и II-я симфонія—созданія въ высочайшей степени геніальныя. Уже и I-я симфонія Бородина была необыкновенно своеобразна и талантлива въ первой своей части, а потомъ въ чудномъ поэтическомъ своемъ Adagio, въ скерцо и финалѣ съ поразительными ниспускающимися ходами, которые Мусоргскій прозвалъ «клеваньями»,—но еще выше I-й, «богатырская» II-я симфонія, гдѣ въ первой части поминутно слышатся бой, раздаются могучіе удары, направо и налѣво, сплеча, богатырскаго меча, въ Adagio — поэтическая пѣснь гусляра, а въ финалѣ — нарисованъ свѣтлый, сіяющій, великій пиръ и праздникъ народный, при звукѣ гусель и радостныхъ кликахъ народныхъ. Опера «Игорь» во многомъ прямо родная сестра великой оперы Глинки: «Русланъ». Въ ней та же мощь эпической поэзіи, та же грандіозность народныхъ сценъ и картинъ, та же изумительная живопись характеровъ и личностей, та же колоссальность всего облика, и наконецъ такой народный комизмъ (Скула и Ерошка), который превосходитъ даже комизмъ Фарлафа.

Симфоническая картина «Средняя Азія», нáчинающейся картиной пустыни, и толпою шагающихъ коней и верблюдовъ такъ великолѣпна въ своихъ двухъ половинахъ, русской и туркестанской, что только жалѣешь о ея сжатости и короткости.

Немногочисленные романсы Бородина талантливы, поэтичны, картинны и полны страсти и красоты. Это: «Спящая княжна», «Морская царевна», «Отравой полны мои пѣсни», «Фальшивая нота», и, выше всѣхъ «Море», по страстности, силѣ и глубинѣ чувства, по живописности, быть можетъ, высшій изъ всѣхъ романсовъ русской школы. Но всѣ эти романсы, къ удивленію—не русскіе, не въ русскомъ складѣ и стилѣ, и только одна «Пѣсня стараго лѣса», богатырская и былинная, прямо примыкаетъ, по своей колоссальной, монументальной мощи—къ «Игорю», ко II-й симфоніи и вообще ко всѣмъ характернѣйшимъ созданіямъ русской національной музыки. Изумительно превосходны у Бородина картины („Подъемъ водъ“, „Потопъ“, „Радуга“ и «Апоѳеозъ») для IV-го акта «Млады».

Програмная фортепіанная сюита Бородина («Les cloches», «Scherzo», «Sérénade», «Nocturne») прелестна и оригинальна; его два струнные квартета принадлежатъ къ замѣчательнѣйшимъ квартетамъ европейской музыки.

Бородинъ еще не поспѣлъ быть признанъ, въ нашемъ отечествѣ, композиторомъ геніальнымъ, но, несомнѣнно, это еще придетъ, такъ

какъ «геніальнымъ» начали уже признавать Бородина въ разныхъ странахъ Западной Европы. Наше отечество, навѣрное, не отстанетъ отъ другихъ. Глубокая, мощная «національность» Бородина, иной разъ стоящая наравнѣ съ тою, которая высказывалась въ геніальнѣйшихъ созданіяхъ Глинки, его великая эпичность, его сила, красота, правдивость, страстность и могучее выраженіе, оріентальный элементъ, равняющійся оріентальному элементу въ «Русланѣ» и геніально выразившійся въ «восточныхъ плясках» и въ аріи Кончака, въ его оперѣ «Игорь», наконецъ элементъ комическій, столько же оригинально и могуче воплощенный въ романсахъ и оперѣ, какъ у Даргомыжскаго—ставятъ его въ одинъ рядъ съ Глинкой, и дѣлаютъ его одной изъ величайшихъ музыкальныхъ славъ Европы XIX вѣка. Его торжество, какъ и Мусоргскаго—конечно впереди.

Кромѣ остальныхъ своихъ дарованій, научныхъ (какъ профессора химіи) и художественныхъ, Бородинъ обладалъ также значительнымъ дарованіемъ писательскимъ. Его музыкальные фельетоны въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ» 1869 года, его другія еще статьи для печати и многочисленныя его письма, изданныя въ свѣтъ въ 1887 году, имѣютъ очень крупное значеніе для литературы и музыки. Его критическія статьи, къ сожалѣнію, до сихъ поръ мало извѣстныя и мало оцѣненныя, будутъ однажды, конечно, стоять очень высоко во всеобщемъ уваженіи, рядомъ съ замѣчательнѣйшими музыкальными статьями Кюи, Лароша и другихъ писателей, и свидѣтельствуютъ объ умѣ и пониманіи мужественномъ, независимомъ, свѣтломъ и своеобразномъ, какъ одного изъ значительнѣйшихъ членовъ Балакиревскаго кружка. Его же воспоминанія о Листѣ и письма къ женѣ его Кат. Серг. Бородиной, до такой степени полны таланта, сердечности, увлекательности, прелести и поэтичности, что имѣютъ мало себѣ равныхъ во всей русской литературѣ.

Послѣ ранней кончины Мусоргскаго и Бородина, не успѣвшихъ создать всего того, что обѣщала ихъ богатая, великая, необычайная натура, остаются теперь лишь трое прежнихъ товарищей изъ Балакиревскаго кружка: Римскій-Корсаковъ, Кюи и самъ Балакиревъ. Ихъ жизнь, по счастью, еще продолжается, ихъ дѣятельность еще не иссякла, и потому мнѣ предстоитъ говорить, вкратцѣ, лишь о томъ, что до сихъ поръ ими произведено. А произведено много, и самаго значительнаго.

Римскій-Корсаковъ давно уже пользуется громадною репутаціею, не только въ Западной Европѣ, но даже и у насъ, въ своемъ отечествѣ. На него у насъ, сравнительно говоря, гораздо меньше нападали, чѣмъ на всѣхъ другихъ; его гораздо меньше преслѣдовали и игнорировали (всего только *одну* его оперу не приняли на театръ!),

или же принявъ, его оперы лишь изрѣдка снимали съ репертуара. И такія чудеса (у насъ!) случились не потому, чтобъ онъ былъ безталаненъ или стоялъ по таланту ниже своихъ товарищей, а также ниже Глинки и Даргомыжскаго. Нѣтъ, у Римскаго-Корсакова талантъ былъ истинно великій, но только онъ меньше двухъ предыдущихъ своихъ товарищей былъ смѣлъ и рѣзокъ въ своихъ новшествахъ и почипахъ музыкальныхъ, и имѣлъ даръ какъ-то меньше своихъ товарищей оскорблять устарѣлые вкусы своихъ русскихъ современниковъ. Онъ былъ мягче по натурѣ, доступнѣе, и постоянно красивѣе. И все-таки Чайковскій находилъ, что Балакиревъ погубилъ молодые годы Римскаго-Корсакова, внушивъ ему, что «учиться не надо.» Какая клевета, какая неправда! Никогда такихъ внушеній не бывало. Римскій-Корсаковъ никогда не переставалъ учиться самымъ строгимъ образомъ, весь свой вѣкъ. И такія обвиненія послѣ «Садки», «Антара», «Псковитянки» и цѣлаго ряда изумительнѣйшихъ не только по поэзіи, картинности и таланту, но и по знанію и мастерству, созданій, которыя на вѣки останутся великими твердынями русской и европейской музыки XIX вѣка! И все-таки, никогда «Псковитянка», «Снѣгурочка», или «Садко», не взирая на все къ нимъ, иногда, уваженіе, не пользовались такимъ безумнымъ успѣхомъ у нашей публики, какъ «Демонъ», «Рогнѣда», или «Евгеній Онѣгинъ», изъ русскихъ оперъ, или «Фаустъ», «Аида» и «Карменъ»—изъ иностранныхъ. Какая же тутъ справедливость, какая толковость!

Римскій-Корсаковъ проявилъ великій и оригинальный талантъ во всѣхъ музыкальныхъ областяхъ, куда ни обращалось его творчество. Онъ началъ съ романса, и въ этой сферѣ, еще совершеннымъ юношей, онъ создалъ такіе высокіе, несравненные образцы, какъ, наприм., «Плѣнившись розой соловей», «Ель и пальма», «Южная ночь», «Ночевала тучка золотая», «На холмахъ Грузіи», «Въ темной рощѣ замолкъ соловей», «Тихо вечеръ догараетъ»; спустя нѣсколько времени: «Еврейская пѣсня», «Ночь пролетала надъ міромъ», «Тайна», «Въ царство розы и вина приди», «Я вѣрю, я любимъ», «Къ моей пѣснѣ», «Ты и вы», и множество другихъ прелестныхъ вещей для одного голоса и для хора; наконецъ, послѣ цѣлаго ряда подобныхъ же поэтическихъ и картинныхъ созданій, въ послѣдніе годы Римскимъ-Корсаковымъ сочинены такіе великолѣпные романсы, какъ «Панъ» (на два голоса), «Анчаръ», «Пророкъ», «У моря» (5 романсовъ) и многіе другіе. Но, какъ у Глинки и Бородина, нельзя не замѣтить съ удивленіемъ, что всѣ эти чудные романсы Римскаго-Корсакова созданы не въ народномъ русскомъ духѣ и складѣ.

Послѣ смерти Мусоргскаго и Бородина, Римскій-Корсаковъ остался первымъ и величайшимъ изъ всѣхъ современныхъ оперныхъ композиторовъ, по таланту, и вмѣстѣ совершенно единственнымъ по

истинно національному направленію: оно существуетъ, и съ могучей силой процвѣтаетъ нынче, въ одной только Россіи. Нельзя не быть увѣреннымъ въ томъ, что рано или поздно, вся Европа, постепенно, шагъ за шагомъ, послѣдуетъ за Россіей и ея нынѣшнимъ представителемъ въ оперномъ дѣлѣ, и создастъ, наконецъ, у себя такую истинно-національную оперу, которой давно уже пора вездѣ быть на свѣтѣ.

Оперы Римскаго-Корсакова, при своей многочисленности, представляютъ, конечно, разныя степени совершенства. Есть между ними и болѣе, и менѣе превосходныя. Самыми великими, талантливыми и могучими являются: «Псковитянка» (1868) и «Снѣгурочка» (1882), гдѣ изображенія древней Руси, ея народа, ея разнообразныхъ личностей и характеровъ, событій, картинъ и сценъ, возносятся до высочайшей степени характеристики, силы, красоты и талантливости. но и во всѣхъ почти остальныхъ операхъ Римскаго-Корсакова разсѣяна масса картинъ и сценъ глубокихъ и великихъ. Таковы, наприм., въ «Псковитянкѣ»: вѣче, встрѣча и въѣздъ Ивана Грознаго, хоръ трепещущаго народа, чудная волшебная сказка няни, заключительный хоръ, антрактъ послѣдняго дѣйствія, горѣлки; въ «Снѣгурочкѣ»: проводы Масляницы, волшебныя превращенія въ лѣсу, очаровательное явленіе Весны, хоръ гусляровъ, заклинанія Купавы, умираніе Снѣгурочки, хоръ Ярилѣ, въ небываломъ 11-четвертномъ размѣрѣ, огненная, увлекательная пляска скомороховъ; въ «Майской ночи»: трагическая игра въ во̀рона, хоръ «Просо», «Троицкая пѣсня», русальныя пѣсни; въ «Младѣ»: весь громадный праздникъ Ивана Купалы, колоссальная сцена «Народнаго торга», жреческія сцены, дикобуйныя волшебства на Триглавѣ (особенно Кащей, лѣшіе, кикиморы и др.), античная знойная картина у Клеопатры, вызываніе княжескихъ тѣней, великое наводненіе и погибель храма; въ «Ночи передъ Рождествомъ»: великолѣпная зимняя колядка, чортова колядка, полетъ Вакулы; въ «Садко»: древнее русско-языческое вѣнчаніе съ его многообразными живописными подробностями, всѣ изумительно-чудныя народныя сцены и хоры, на сушѣ и на морѣ (въ томъ числѣ величавый и свѣтлорадостный хоръ: «Высота ли, высота поднебесная»); въ «Царской невѣстѣ»: пляска съ хоромъ («Яръ-Хмѣль») многіе хоры, особливо въ началѣ II дѣйствія; въ «Царѣ Салтанѣ» великое множество хоровъ и ансамблей, и отдѣльныхъ сценъ. Сверхъ этихъ, лишь вкратцѣ намѣченныхъ капитальнѣйшихъ созданій, ярко прекрасны, большинство характеристикъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ: Ивана Грознаго, его дочери, Михаила Тучи, Матуты (въ «Псковитянкѣ»); головы Каленика, писаря и винокура (въ «Майскойночи»); царя Берендѣя, бобыля и бобылихи, бирючей (въ «Снѣгурочкѣ»); новгородскаго гусляра Садки, скандинавскаго витязя-нормана, непокойныхъ буйныхъ новгородцевъ па пиру (въ «Садко»).

Въ самыхъ послѣднихъ годахъ XIX вѣка, Римскій-Корсаковъ создалъ двѣ оперы совершенно противуположныя по направленію: въ 1898 году—«Моцартъ и Сальери», въ 1899 году—«Царская Невѣста». Это словно противуположепіе двухъ кардинальныхъ пунктовъ конца, Зенита и Надира: первая—воплощеніе современной прогрессивности, стиля Даргомыжскаго въ «Каменномъ Гостѣ», съ отверженіемъ всѣхъ старинныхъ традиціонныхъ формъ, въ видѣ свободной наиправдивѣйшей, ближайшей къ интонаціямъ человѣческаго голоса, вторая — съ возвращеніемъ (впрочемъ высоко мастерскимъ и талантливымъ) къ условнымъ формамъ прежней оперы, съ аріями, дуэтами и проч. Словно Римскій - Корсаковъ говорилъ приближающемуся столѣтію: «Вотъ и новое, вотъ и старое. Можно быть талантливымъ и въ цѣпяхъ, и безъ цѣпей. Выбирай, что хочешь». Мнѣ кажется, XX-ое столѣтіе выберетъ отсутствіе ржавыхъ цѣпей. По крайней мѣрѣ, «Моцартъ и Сальери» представляетъ громадный перевѣсъ правды, вдохновенія, творчества, изумительной характеристики художественнаго мученика Сальери—и красоты. Чудный речитатативъ самого «Моцарта» передъ исполненіемъ отрывка изъ «Реквіема», есть высшій речитативъ среди всѣхъ, что сотворены до сихъ поръ Римскимъ-Корсаковымъ. По глубокому поэтическому духу и настроенію онъ поразительно приближается къ духу музыки начала «Реквіема».

Безъ сомнѣнія, есть недостатки въ операхъ Р. Корсакова. Главнымъ является, иногда, недостатокъ драматизма, сценичности, страстности, кипучести, конфликта, характеровъ и событій. Иногда царствуетъ въ нихъ избытокъ спокойствія, такъ что даже «сраженіе» (въ «Псковитянкѣ») является въ формахъ плавныхъ и правильныхъ. Но зато сколько въ этихъ операхъ присутствуетъ и необычайныхъ, несравненныхъ качествъ!

Созданія симфоническія, инструментальныя, одно изъ высшихъ торжествъ Римскаго-Корсакова. Большинство ихъ имѣютъ характеръ національный: «увертюра на русскія темы» (1866 г.), музыкальная картина «Садко», (1867) въ третьей симфоніи—чудное, совершенно-своеобразное и поэтическое скерцо; поразительно-оригинальный «Свѣтлый праздникъ»—воскресная увертюра на темы изъ „Обихода“ съ великолѣпнымъ воспроизведеніемъ инструментами оркестра церковныхъ русскихъ трезвоновъ, прекрасная увертюра на русскія темы, «Сказка» (на стихи изъ вступленія къ «Руслану и Людмилѣ» Пушкина), симфоніетта, наконепъ прелестнѣйшая и картиннѣйшая оркестровая сюита изъ «Царя Салтана». Изъ числа инструментальныхъ сочиненій на сюжеты не русско-національные, высокое мѣсто въ ряду твореній Римскаго-Корсакова занимаютъ: симфоническая поэма „Антаръ“ — одно изъ высочайшихъ созданій всей европейской музыки

XIX вѣка, съ изумительными картинами восточной природы, пустыни, дворцовъ, дикихъ азіатскихъ ордъ, пышнаго гарема, дивныхъ поэтическихъ созданій восточнаго волшебства—эта прелестная поэма и въ Западной Европѣ уже признана созданіемъ истинно великимъ; далѣе— «Каприччіо на испанскія темы и наконецъ, «Шехеразада» — рядъ колоритныхъ картинъ на сюжеты изъ «1001 ночи». Все это произведенія, блещущія неувядаемыми красками своеобразнаго великолѣпнаго оркестра и новыми эффектами.

Но Римскій-Корсаковъ, кромѣ непосредственнаго личнаго творчества, великаго и необычайнаго, оставляетъ въ исторіи русской музыки результаты еще иныхъ несравненныхъ своихъ дѣятельностей. Во первыхъ, онъ собралъ и превосходно издалъ очень значительное количество русскихъ народныхъ пѣсенъ: вмѣстѣ съ подобнымъ-же собраніемъ Балакирева, это лучшій и значительнѣйшій историческо-художественный трудъ по части русской пѣсни; онъ принесъ громадные плоды. Во-вторыхъ, онъ докончилъ, оркестровалъ и издалъ нѣсколько капитальнѣйшихъ музыкальныхъ созданій XIX вѣка, оставшихся у насъ недоконченными за смертью ихъ авторовъ. Это произошло съ «Каменнымъ гостемъ» Даргомыжскаго, съ «Хованщиной», и нѣсколькими хорами и инструментами сочиненіями Мусоргскаго, съ «Княземъ Игоремъ», Бородина, съ его IV актомъ «Млады» и др. Много надо было горячей любви къ усопшимъ товарищамъ и друзьямъ, много любви къ искусству, чтобы столько разъ, и такъ надолго, отодвигать въ сторону собственное творчество, въ пору самаго его разгара, и отдавать весь свой талантъ, всю свою энергію и душу на великолѣпное довершеніе чужихъ работъ. Это представляетъ собою что-то безконечно-трогательное и умилительное, высокое и рыцарски-благородное. Въ третьихъ, Римскій-Корсаковъ явился такимъ музыкальнымъ педагогомъ и воспитателемъ, подобнаго которому наврядъ-ли можно сыскать гдѣ-нибудь еще въ Европѣ, въ теченіе всего XIX вѣка. Какъ всѣ его товарищи, онъ былъ «самоучка», и всѣмъ своимъ глубокимъ музыкальнымъ знаніемъ, всею своею музыкальною наукою обязанъ исключительно только самому себѣ. Но тутъ онъ, однажды, въ своей еще юности, до такой степени, и такъ пламенно углубился въ свое дѣло, что самъ Чайковскій, переживши весь консерваторскій періодъ, опасался, что онъ «погрязнетъ въ контрапунктическихъ кунстштюкахъ». Этого ужаса съ Римскимъ-Корсаковымъ никогда не случилось, онъ остался свѣтлымъ художникомъ, нетронутымъ цеховою золотухой, но вышелъ изумительнымъ техникомъ и несравненнымъ воспитателемъ всего почти современнаго ему юнаго русскаго молодого поколѣнія. Его воспитанники безчисленны.

Среди своихъ товарищей Балакиревскаго кружка, Кюи представляетъ личность совершенно особую и отдѣляющуюся отъ прочихъ. У четырехъ его товарищей, элементъ русской національности составляетъ главную, даже наипервѣйшую характеристическую черту. У Кюи, въ натурѣ вовсе не было ноты національности, и эту ноту онъ не только никогда не выражалъ въ своихъ сочиненіяхъ, но даже мало оцѣнялъ и любилъ ее у другихъ. Тѣмъ не менѣе, Кюи занимаетъ очень значительное мѣсто среди своихъ товарищей Балакиревскаго кружка, и среди того исторически-важнаго русскаго музыкальнаго періода, когда онъ дѣйствовалъ. Всѣ его оперы, романсы, хоры, сцены и инструментальныя сочиненія созданы на сюжеты иностранные (шотландскіе, французскіе, итальянскіе, нѣмецкіе, англійскіе), но все-таки онъ не принадлежитъ ни къ одной изъ музыкальныхъ иностранныхъ школъ, а несомнѣнно и неизмѣнно къ новой русской музыкальной школѣ, и это, какъ по особенностямъ мелодіи, гармоніи и ритмовъ, такъ и вообще по всему складу и направленію своему, по новизнѣ и смѣлости новѣйшихъ музыкальныхъ пріемовъ послѣ—Даргомыжскинскаго времени. Онъ одинъ, изъ всѣхъ пяти товарищей, получилъ небольшое классное, чуждое образованіе, именно у польскаго композитора Монюшки, но это ученіе, состоявшее только въ нѣкоторомъ знакомствѣ съ музыкальной граматикой, произошло еще въ теченіе первыхъ его юношескихъ годовъ, продолжалось всего полгода, и, повидимому, не оставило никакихъ значительныхъ слѣдовъ на характерѣ его творчества. Кюи обязанъ своимъ образованіемъ и своею оригинальною художественною физіономіею, вначалѣ самому себѣ, а начиная съ 24-го своего года, Балакиреву. Какъ было уже выше замѣчено, Балакиревъ, тогда еще юноша, многому, всему самому главному, учился самъ, но вмѣстѣ училъ уже и товарищей, а изъ товарищей этихъ—Кюи былъ первымъ по времени. А такъ какъ онъ былъ необыкновенно счастливо одаренъ, то легко и скоро принималъ энергическіе, смѣлые мысли и взгляды Балакирева, и вмѣстѣ съ нимъ переработывалъ и продолжалъ ихъ развитіе. Кюи, какъ и самъ Балакиревъ, какъ и прочіе товарищи, воспитался, въ этотъ юношескій періодъ своей жизни, отчасти, на созданіяхъ Моцарта и Гайдна, но всего болѣе на твореніяхъ Бетховена, Вебера, Франца Шуберта, Листа, Бэрліоза, Шопена и Шумана, а изъ русскихъ великихъ композиторовъ—Глинки и Даргомыжскаго. Это знакомство принесло собственнымъ его сочиненіямъ—здоровость, прочность и серьезное, истинно-художественное направленіе. При этомъ, вліяніе Балакирева на Кюи было громадное. Повторяю здѣсь нѣсколько строкъ изъ того, что я однажды написалъ въ своей біографіи Кюи: „Не узнай Балакиревъ въ 1856 году Кюи, онъ все равно сдѣлался бы тѣмъ, чѣмъ сталъ скоро потомъ: вожакомъ и

направителемъ новой русской музыкальной школы; напротивъ, не познакомься Кюи съ Балакиревымъ, онъ, конечно, все-таки былъ бы крупнымъ и значительнымъ талантомъ, но, по всей вѣроятности, во многомъ былъ бы другой, во многомъ пошелъ бы по иному направленію...“

Творчество Кюи началось съ прелестнаго инструментальнаго скерцо. F—Dur (opus 1), совершенно программнаго (можно сказать, автобіографическаго, влюбленнаго содержанія), а также съ изящныхъ, полныхъ чувства и выраженія романсовъ: „Такъ и рвется душа“, „Я помню вечеръ“, „Изъ слезъ моихъ много, малютка“). Затѣмъ послѣдовали двѣ небольшія, совершенно еще юношескія, оперы: „Кавказскій плѣнникъ“ (только 2 акта) и „Сынъ мандарина“, отчасти во французскомъ, Оберовскомъ, родѣ.

Но знакомство съ Даргомыжскимъ, съ Балакиревымъ и съ великими музыкальными композиторами принесло крупные плоды для натуры Кюи. Онъ скоро возмужалъ, и въ 1869 г. далъ на сценѣ оперу свою: „Вильямъ Ратклиффъ“, которая, послѣ длиннаго интервала, послѣдовавшаго за „Русалкой“ Даргомыжскаго, была *первою* капитальною оперой „новой русской школы“, и вмѣстѣ однимъ изъ талантливѣйшихъ созданій всего новаго нашего періода. Она являлась такою новизною на музыкальномъ русскомъ горизонтѣ, до того попирала всѣ прежнія наши привычки и традиціи, до того являлась провозвѣстницей новаго русскаго опернаго стиля (съ направленіемъ Даргомыжскаго, кончавшаго тогда своего „Каменнаго гостя“), наконецъ до того воплощала на практикѣ тѣ идеи, которыя Кюи, какъ критикъ, проповѣдывалъ въ печати отъ своего собственнаго лица и отъ лица всего Балакиревскаго кружка, что она вышла ненавистна и невыносима для всей тогдашней русской публики и критики, и сдѣлалась предметомъ недостойной, постыдной травли со стороны и публики, и прессы, и театральнаго персонала, такъ что, по просьбѣ самого автора, выведеннаго изъ всякаго терпѣнія, снята была со сцены послѣ 8-ми только представленій. Съ тѣхъ поръ, въ продолженіе болѣе 30 лѣтъ (!!!) опера Кюи не появлялась на нашей большой оперной сценѣ. Всѣ ее забыли. Гдѣ еще подобныя вещи случаются?

Въ концѣ 60-хъ годовъ, Кюи написалъ цѣлую массу превосходныхъ романсовъ (около 150), изъ которыхъ главные: „Эоловы арфы“ (1867), „Менискъ“, „Истомленная горемъ“ (1868), „Люблю, если тихо“ (1869); скоро потомъ: „Пусть па землю снѣгъ валится“, „Изъ моей великой скорби“, „Во снѣ неутѣшно я плакалъ“, „Юношу горько рыдая“ (1870), „Пушкинъ и Мицкевичъ“ (1871). Большинство изъ нихъ—очень крупныя созданія по поэзіи, трагическому, глубокому выраженію, по драматичности и красотѣ.

Въ 1876-мъ году была дана на сценѣ вторая крупная опера Кюи: „Анджело“. Это—совершеннѣйшее и высшее его произведеніе. Страстность, потрясательная драматичность положеніи, глубина чувства любви, самоотверженіе, благоуханная чистота душевная, благородство и изящество женскихъ образовъ—доходятъ здѣсь, въ музыкѣ Кюи, до высочайшихъ пламенныхъ вершинъ. Независимость-же, свобода и оригинальность новыхъ формъ, цѣлыми пропастями отдѣленныхъ отъ старинныхъ условныхъ оперныхъ формъ, принадлежатъ къ одной категоріи съ тѣмъ, что существуетъ высшаго и лучшаго въ „Каменномъ гостѣ“.

Единственные недостатки—это отсутствіе національности, гдѣ она была условлена заглавіемъ и содержаніемъ (итальянской, средневѣковой); потомъ, такая интимность содержанія и выраженія, такая сжатость формъ, которыя могутъ казаться малыми и миніатюрными на большой оперной сценѣ; наконецъ, неудачность комичнаго элемента (какъ и въ „Ратклиффѣ“). Но не изъ-за этихъ недостатковъ была непріятна новая опера русской публикѣ: эта послѣдняя ихъ и не подозрѣвала, ихъ и не замѣчала. Но ей была неперевармма правдивость новыхъ формъ, отсутствіе старыхъ, условныхъ и глубина истиннаго чувства, непонятная для огромной массы, воспитанной на фальши Верди, Гуно̀ и многихъ другихъ. Послѣ нѣсколькихъ представленій, „Анджело“ былъ снятъ со сцены, какъ и „Ратклиффъ“, при гамѣ и лаѣ невѣжественной прессы, при равнодушіи недовольной публики, при ожесточенномъ преслѣдованіи консерваторской непонятливости и предразсудковъ. Эта опера болѣе не возвращалась на оффиціальную сцену въ продолженіе цѣлыхъ 25 лѣтъ, къ безмѣрному стыду нашему!

Люди школы (Ларошъ и другіе) заявляли печатно, что „Анджело“ произведеніе болѣзненной школы и, что надо надѣяться, Кюи возвратится на „путь изящной формы, музыкальной простоты и уваженія къ законнымъ требованіямъ массы...“ Но Кюи никогда не возвратился, и продолжалъ свой путь. Онъ написалъ еще двѣ оперы: „Флибустьеръ“ (1888—9), для французской сцены, и „Сарацинъ“ (1899)—для русской. Эта послѣдняя опера заключала много прекрасныхъ и характерныхъ по прежнему мѣстъ, много красоты, чувства и выраженія, хотя уступала „Ратклиффу“ и „Анджело“ въ пламенности и страстности. Изъ числа романсовъ послѣднихъ десятилѣтій, особенно выдаются превосходные: „Смеркалось“, „Изъ водъ подымая головку“ (1876), „Въ колоколъ мирно дремавшій“ (1877), „Разлука“ (1878), нѣкоторыя изъ дѣтскихъ пѣсенокъ сборника „13 музыкальныхъ картинокъ“ (1878), „Les deux ménétriers“ (1890), „Les songeants“ (1890); изъ фортепіанныхъ пьесъ: „Cantabile“, въ Листовской сюитѣ „Ténèbres et lueurs“

(1883), почти вся сюита Аржантò (1887), особливо „Le cèdre", „A la chapelle", „Le rocher".

Съ 1864 года Кюи выступилъ въ качествѣ музыкальнаго критика въ „СПБ. Вѣдомостяхъ" Корша, и болѣе 10-ти лѣтъ писалъ въ этомъ свободномъ и независимомъ органѣ. Сверхъ того, онъ помѣщалъ статьи въ нѣкоторыхъ другихъ еще, русскихъ и иностранныхъ, газетахъ (въ „Голосѣ", „Недѣлѣ", „Музык. Обозрѣніи", „Искусствѣ", „Гражданинѣ", „Артистѣ", въ парижскихъ: „Менестрелѣ", „l'Art" „Revue et Gazette musicale"). Кромѣ Кюи, никто изъ русскихъ музыкальныхъ критиковъ не принималъ участія въ столькихъ нашихъ и иностранныхъ органахъ печати. Участіе его въ послѣднихъ принесло много пользы распространенію въ Западной Европѣ правильныхъ свѣдѣній и мнѣній о русской музыкѣ и музыкантахъ. Но главную пользу принесъ Кюи своими статьями въ „СПБ. Выдомостяхъ", въ разгарѣ войнъ и боевъ новой русской музыкальной школы противъ консерваторій, ретроградовъ, противъ постыднаго обоготворенія итальянской оперы и разныхъ другихъ ложныхъ авторитетовъ. Эти статьи, писанныя съ талантомъ, знаніемъ, умѣлостью и ловкостью, и служившія выраженіемъ мнѣній, вкусовъ и стремленій всей „новой русской музыкальной школы", въ огромной мѣрѣ способствовали успѣху и торжеству этой послѣдней.

Наконецъ, я возвращусь теперь къ той личности, съ которой начался настоящій параграфъ—къ Балакиреву. Выше я говорилъ про его кружокъ и партію. про его иниціативу и вліяніе, теперь буду говорить про его творчество.

Что всего болѣе способно удивлять въ его дѣятельности, это то, какъ мало въ числѣ его сочиненій—сочиненій съ характеромъ національнымъ. Балакиревъ началъ заниматься композиціей съ ранняго возраста. Еще юнымъ мальчикомъ, 16-ти или 17-ти лѣтъ, онъ сочинилъ „Фантазію" для фортепіано на тріо изъ Жизни за царя": „Не томи родимый". Пріѣхавъ въ Петербургъ, онъ сочиняетъ „Увертюру на три русскія темы" (1857). Вся его музыкальная проповѣдь прежде всего клонилась въ сторону русской національности и архи-національныхъ твореній Глинки; еще въ началѣ 60-хъ годовъ онъ задумывалъ русскую оперу „Жаръ-Птица", и въ то же время раньше всѣхъ русскихъ собралъ и издалъ „сборникъ русскихъ пѣсенъ"; наконецъ, въ тѣхъ же годахъ задумывалъ „русскую симфонію". На основаніи всего этого, нельзя было, кажется, не предполагать, что главнѣйшая масса его сочиненій будетъ создана въ русскомъ складѣ, образѣ и обликѣ. Но этого не осуществилось. Главнѣйшая масса его сочиненій—на темы и задачи не-русскія. Первое его сочиненіе, по переѣздѣ въ Петербургъ, фантазія

для оркестра на испанскую тему —маршъ, данную ему Глинкой. Потомъ (въ 1858—1860 годахъ) пошла вереница его превосходныхъ романсовъ и оркестровыхъ сочиненій, талантливыхъ и художественныхъ, но имѣющихъ задачи и колоритъ не національно-русскій, а личный, собственно принадлежащій самому автору, или восточный и иностранный. Къ первымъ принадлежатъ романсы: „Обойми, поцѣлуй“, „Колыбельная пѣснь“, „Слышу-ли голосъ твой“, „Введи меня, о ночь“, „Приди ко мнѣ“, „Изступленіе“, „Пѣснь золотой рыбки“—быть можетъ талантливѣйшая и поразительнѣйшая изъ всѣхъ по глубокому чувству и красотѣ; ко вторымъ: „Рыцарь“, „Баркарола“, „Еврейская мелодія“, „Пѣснь Селима“, „Грузинская пѣснь“, „Душа моя мрачна“ (Саулъ). Инструментальныя сочиненія также имѣли по преимуществу, задачи не національно-русскія. Это были, во-первыхъ, нѣсколько изящныхъ мазурокъ, полька для фортепіано; для оркестра: „Увертюра и антракты къ королю Лиру Шекспира“ (1858); „Чешская увертюра“ (1867), увертюра „1000 лѣтъ“ (1862) (не имѣющая характера національнаго), фантазія для фортепіано „Исламей“ (1800), симфоническаяпоэма „Тамара“ (1882) (обѣ на сюжеты грузинскіе).

Я ничуть не думаю, конечно, чтобъ для всякаго композитора „національность“ была непремѣнно обязательна, но мнѣ хотѣлось только (повторяю) указать на тотъ удивительный фактъ, что Балакиревъ, вообще столько національный по коренной основѣ своей натуры, такъ мало ее выразилъ въ своихъ сочиненіяхъ.

А лучшія изъ этихъ сочиненій необыкновенно замѣчательны: въ нихъ столько энергіи, мужественности, увлеченія, поэзіи. Выше всѣхъ между ними двѣ: одна „Исламей“, такъ высоко цѣнимая Листомъ фантазія для фортепіано, что она не сходила у него съ фортепіаннаго пюпитра и должна была быть играна, у него, всѣми его учениками, другая—симфоническая поэма „Тамара“, одна изъ изумительнѣйшихъ по поэзіи, по огненности и вмѣстѣ страстной нѣжности, по могучей крѣпости формъ симфоническихъ поэмъ во всей музыкѣ.

Мнѣнія о творчествѣ Балакирева очень разнообразны. Гансликъ, цеховой доктринеръ, непонимающій и ненавидящій все программное, и вмѣстѣ презирающій русскую музыкальную школу, какъ нѣчто „варварское“ и вмѣстѣ еще „младенческое“, объявляетъ, что музыка Балакирева „хуже музыки даже всѣхъ его товарищей“, и что онъ принесъ искусству своего отечества—только „вредъ“. Напротивъ, Чайковскій находилъ (въ 1877 году), что „Балакиревъ—самая крупная личность новаго русскаго-музыкальнаго кружка. Это громадный талантъ, погибшій вслѣдствіе роковыхъ обстоятельствъ... Несмотря на свою громадную даровитость, онъ сдѣлалъ много зла... Вообще, онъ изобрѣтатель теорій этого страннаго кружка, соединив-

шаго въ себѣ столько нетронутыхъ, не туда направленныхъ или преждевременно разрушившихся силъ...“ Русская публика—очень дружелюбно и симпатично уважала и почитала музыку Балакирева, но, къ изумленію, какъ-то мало въ ней нуждалась, никогда не заявляла потребности чаще и больше слышать ее въ концертахъ, и слишкомъ умѣренно пользовалась его превосходными, оригинальными романсами, у себя дома и въ гостяхъ. Надо надѣяться, что все это измѣниться, въ чужихъ краяхъ.

Одинъ изъ всѣхъ русскихъ музыкантовъ, Балакиревъ много аранжировалъ для ф. п., и мастерски, чужихъ капитальнѣйшихъ чужихъ произведеній: каватину изъ квартета Бетховена Op. 130, увертюру изъ „Fuite en Egypte“, Берліоза (въ 2 руки); „Хоту“, „Ночь въ Мадридѣ“, увертюру и антракты къ „Холмскому“ Глинки, симфонію „Гарольдъ“ Берліоза (въ 4 руки).

Въ началѣ 60-хъ годовъ (какъ уже выше сказано) Балакиревъ собралъ и издалъ въ 1866 году „Сборникъ русскихъ пѣсенъ“, записанныхъ имъ преимущественно на Волгѣ: послѣ мало удачныхъ и мало заслуживающихъ довѣрія сборниковъ этого рода XVIII вѣка и начала XIX (сдѣланныхъ иностранцами), сборникъ Балакирева является *первымъ* достовѣрнымъ и истинно художественнымъ и научнымъ русскимъ сборникомъ по этой части. Онъ послужилъ потомъ неоцѣненнымъ примѣромъ и образцомъ для всѣхъ послѣдующихъ хорошихъ сборниковъ русскихъ народныхъ пѣсенъ.

Изъ всѣхъ композиторовъ послѣдняго періода XIX, вѣка всего болѣе примыкаетъ къ Балакиреву, по характеру своего музыкальнаго творчества—Ляпуновъ. Это талантъ совершенно самостоятельный и ничуть не подражающій Балакиреву и не повторяющій его твореній, но нѣкоторыя стороны его натуры имѣютъ значительное сродство съ натурой Балакирева. Его „Увертюра“, большой симфоническій концертъ для фортепіано съ оркестромъ, его довольно многочисленные этюды, прелюдіи, скерцо, интермеццо, вальсы и т. д. для ф. п., очень поэтичны, увлекательны, иногда страстны и кипучи, и всегда въ высокой степени талантливы и интересны. Его превосходная оркестровая „увертюра“, одно изъ первыхъ его созданій, необыкновенно картинна и поэтична.

71.

Вліяніе Балакиревскаго кружка на судьбы русской музыки было неизмѣримо велико, и въ настоящее время это ясно для каждаго интеллигентнаго музыканта, какъ у насъ въ Россіи, такъ и въ западной Европѣ. Но не такъ было 40 лѣтъ назадъ, когда этотъ кружокъ только возникъ и созданная имъ „новая русская школа“

еще только складывалась. Враговъ у этого кружка было—безъ конца. Между ними было очень много ничтожныхъ людей, которые уже давно теперь погибли и исчезли, не оставивъ никакого слѣда, такъ что имена ихъ даже мало кому извѣстны нынче. Но былъ въ числѣ ихъ и одинъ выдающійся музыкантъ, въ разныхъ отношеніяхъ заслуживающій вниманія, но съ именемъ котораго навсегда, конечно, будетъ связана память о его враждѣ къ новой русской музыкальной школѣ".

Это—Сѣровъ.

Сѣровъ былъ человѣкъ умный, образованный, много знавшій и до извѣстной степени даровитый. Онъ съ самыхъ молодыхъ лѣтъ страстно любилъ музыку и изучалъ капитальнѣйшія музыкальныя произведенія XVIII и XIX вѣковъ, и наконецъ, въ возрастѣ болѣе 40 лѣтъ, и самъ выступилъ какъ композиторъ. Но недостаточный врожденный талантъ и слабость характера помѣшали ему сдѣлаться музыкальнымъ дѣятелемъ истинно замѣчательнымъ. Онъ болѣе говорилъ, писалъ и спорилъ о музыкѣ, чѣмъ создавалъ ее, и изъ трехъ оперъ, которыя онъ успѣлъ сочинить на своемъ вѣку, лучше другихъ только одна первая: „Юдиѳь" (1863), принадлежащая къ разряду такъ-называемыхъ „библейскихъ оперъ" (таковы прежде были: „Іосифъ" Мегюля, „Марія Магдалина", „Ева" и др. Массенэ, и „Потерянный Рай", „Вавилонское столпотвореніе" и „Моисей" Рубинштейна). Другія двѣ оперы Сѣрова: „Рогнѣда" (1865) и „Вражья сила" (1871) были уже такъ слабы и мало значительны, особливо „Рогнѣда", что сильно пришлись по вкусамъ большинства. Сѣровъ вовсе почти не владѣлъ музыкальными формами, оркестромъ распоряжался большею частью по-аматерски, и ничуть не имѣлъ способности создавать музыку „речитативную", но, прельстившись громадной славой и успѣхомъ Рихарда Вагнера, задумалъ сдѣлаться Рихардомъ Вагнеромъ русской оперы, что̀, конечно, никакъ не могло ему удасться, по разнымъ недостаткамъ его дарованія. Яростно преслѣдуя Мейербера, онъ однакоже, являлся самымъ близкимъ его послѣдователемъ, подобно самому Вагнеру, по вкусу къ маршамъ, процессіямъ, праздникамъ, парадамъ и всякимъ, вообще, декоративнымъ внѣшностямъ. Напротивъ, міръ внутренній и душевный былъ ему далекъ и недоступенъ, онъ слишкомъ мало интересовалъ его. Характеры дѣйствующихъ лицъ въ его операхъ, событія ихъ внутренняго міра, движенія ихъ сердца, все это было вовсе пропущено имъ мимо, все это не приходило ему въ голову, ни на единую секунду не заботило его. По всему этому, его репутація, извѣстность и даже слава, скоро исчезли. Всего же печальнѣебыло то, что, бывши въ молодыхъ годахъ очень свѣтлымъ прогресситомъ, обожателемъ Бетховена, врагомъ и преслѣдователемъ итальянской музыки, онъ, въ

зрѣлыхъ лѣтахъ принялся „ненавидѣть“ (по его собственнымъ словамъ, въ печати) Франца Шуберта, Берліоза, Листа, Шумана, самого даже Глинку и Драгомыжскаго (которыхъ прежде очень любилъ и зналъ лично), а вмѣстѣ съ тѣмъ и всю новую русскую школу. Онъ не признавалъ, у всѣхъ членовъ Балакиревскаго кружка, никакого дарованія, и глумился надъ всѣми ими, называя ихъ дилеттантами, выскочками, невѣждами и самохвалами (нѣкоторое исключеніе, впрочемъ не великое, онъ дѣлалъ только въ пользу Римскаго-Корсакова). Но въ то же время Сѣровъ полюбилъ итальянскую музыку и горѣлъ нетерпѣньемъ сочинять итальянскія оперы. Въ такихъ печальныхъ занятіяхъ онъ провелъ послѣднія 10 лѣтъ своей жизни, до самой смерти своей въ 1871 году. Все это вмѣстѣ было явленіе необыкновенно прискорбное, такъ какъ онъ былъ по натурѣ своей человѣкъ даровитый, и это чувствуется даже въ трехъ его операхъ. Своею безумною и даже злобною враждою къ новой русской музыкальной школѣ онъ не принесъ никому ни малѣйшаго вреда (какъ того страстно желалъ) и принесъ вредъ только самому себѣ и своему имени.

Томы его музыкальныхъ критикъ, рецензій и полемики—все это, въ большинствѣ случаевъ, только амбары безчисленныхъ заблужденій, ошибокъ, перебѣганій изъ стороны въ сторону, безконечныхъ перемѣнъ и непослѣдовательностей.

72.

Одновременно съ Балакиревскимъ кружкомъ и „новой русской музыкальной школой“, дѣйствовали двѣ консерваторіи, петербургская, начавшая свою дѣятельность въ 1862 г. и московская, начавшая свою дѣятельность въ 1865 году. Обѣ основаны были, по мысли и по настоянію Антона Рубинштейна, и первымъ директоромъ петербургской сдѣлался онъ самъ, первымъ директоромъ московской — его братъ Николай. Незадолго до открытія петербургской консерваторіи, раздались въ печати голоса *противъ* необходимости подобнаго рода учрежденій въ настоящее время вообще, и въ Россіи въ особенности. Для Россіи достаточно было бы, говорили протестанты, въ отношеніи композиторства, слѣдовать примѣру Глинки и Даргомыжскаго. Оба они никогда не бывали въ музыкальныхъ школахъ, развивались самостоятельно помимо преданій и привычекъ европейскихъ цеховыхъ музыкальныхъ учрежденій. Хорошо было бы и всей музыкальной Россіи идти только по ихъ примѣру. Это были голоса Сѣрова и мой, и, казалось бы, въ этихъ протестующихъ мнѣніяхъ было довольно правды, потому что черезъ немного лѣтъ результаты, данные нашими консерваторіями, оказались тѣми самыми, какіе

всегда бывали у всѣхъ консерваторій: расположеніе музыкантовъ-мастеровыхъ, какъ между исполнителями, такъ и между композиторами; забвеніе главной, существенной задачи музыки—художества, и превращеніе ея въ простое средство наживы; разростаніе внѣшней претензливой техники въ ущербъ искусству; наконецъ, упадокъ здороваго чувства и понятія, пониженіе вкусовъ и низменная вѣра въ преданія и авторитеты. Гласъ вопіющихъ въ пустынѣ никѣмъ не былъ у насъ услышанъ. Консерваторіи водворились, стали царить по всему пространству нашего отечества. Никто не сомнѣвался въ томъ, что „развитіе русской музыкальной жизни тѣсно связано съ возникновеніемъ консерваторій", никто не могъ и не хотѣлъ признавать вреда, распространяемаго ими. Всякій указываетъ обыкновенно, на гимназіи и на университеты, не понимая того, что обще-образовательныя заведенія назначены только распространять полезныя свѣдѣнія, знанія, и ничего не трогаютъ въ собственной мысли, чувствѣ и творчествѣ человѣка, тогда какъ заведенія, назначенныя для образованія художниковъ и музыкантовъ, учатъ, правда, познанію техники (и это полезная, дозволительная ихъ сторона), но вмѣстѣ касаются на каждомъ шагу собственнаго творчества воспитываемаго юноши, его вкусовъ, симпатій, и даютъ имъ насильственный поворотъ и колоритъ.

Кто не знаетъ, что такое „академическіе и консерваторскіе вкусы и понятія?" Это что-то очень опредѣленное, что-то не дающее промаха, и неизбѣжно вонзающее свои когти въ беззащитнаго художника. Лермонтовъ говоритъ: „Толпу ругали всѣ поэты". Нынче можно было бы сказать: „академію и консерваторію ругали всѣ зрячіе люди, и всего больше всѣ настоящіе художники и музыканты,—но только это сущности дѣла не измѣняло, и академіи художествъ и консерваторіи продолжаютъ рости и множиться въ цѣломъ свѣтѣ, въ томъ числѣ и у насъ.

Сдѣлавшись директоромъ главной изъ нашихъ консерваторій, петербургской, Антонъ Рубинштейнъ принесъ въ нее, во-первыхъ, всѣ свои личные художественные вкусы и понятія, и во-вторыхъ, всѣ вкусы и понятія нѣмецкихъ, ему извѣстныхъ консерваторій. Въ нихъ онъ вѣровалъ слѣпо, и дальше ихъ кругозора, онъ ничего не зналъ и не видѣлъ. Онъ былъ геніальнѣйшій, глубочайшій по духу и поэзіи, изумительнѣйшій піанистъ—такой, выше котораго никогда, конечно, не бывало, кромѣ его товарища и современника—Листа, которому подобнаго міръ, по всему вѣроятію, еще долго не увидитъ. Но вкусы и понятія Рубинштейна были очень не широки и не обширны. По натурѣ, онъ былъ болѣе всего ярый мендельсонистъ, и нѣсколько отступился отъ этого культа лишь въ зрѣлые годы, не столько по внутреннему убѣжденію, сколько по измѣнившемуся въ

сильной степени, новѣйшему мнѣнію о Мендельсонѣ всей почти Германіи. Онъ остановился, послѣ Бетховена, только на Шубертѣ, Шопенѣ и Шуманѣ, и далѣе, изъ всего новаго, онъ уже ничего болѣе не признавалъ. И Берліоза, и Листа, и Глинку, и Даргомыжскаго, онъ уже никогда не могъ взять въ толкъ, и считалъ ихъ всѣхъ чѣмъ-то въ родѣ недорослей и неудачниковъ. Нѣкоторыя изъ стремленій и начинаній Рихарда Вагнера были прекрасны и замѣчательны, но Рубинштейну они были чужды, далеки и совершенно непонятны. Собственныя его сочиненія, необычайно плодовитыя, проявляли талантъ очень умѣренный и мало самостоятельный. Онъ пробовалъ себя во всѣхъ рѣшительно родахъ, сочинялъ оперы („Демонъ", „Купецъ Калашниковъ", „Неронъ" и др.), ораторіи („Столпотвореніе"), симфоніи („Океанъ" и др.), симфоническія картины „Донъ-Кихотъ", „Иванъ Грозный" и др.), концерты, безчисленныя произведенія камерной и вокальной музыки—и хотя въ Россіи онъ имѣлъ огромный успѣхъ со своею довольно слабою (кромѣ восточныхъ колоритныхъ танцевъ) оперою „Демонъ" и нѣкоторыми посредственными романсами (между которыми однакоже, истинно прелестны „Персидскія пѣсни"), но все-таки, въ окончательномъ результатѣ, нигдѣ и ни въ чемъ сколько-нибудь значительныхъ сочувствій они не достигли. Національнаго направленія онъ не признавалъ и не любилъ. Всѣ свои понятія и вкусы онъ привилъ и всей своей консерваторіи. Въ ней они постоянно царствовали съ величайшею силою, да царствуютъ тамъ довольно значительно и понынѣ.

73.

Чайковскій родился съ великимъ, рѣдкимъ талантомъ, но, къ несчастію, воспитывался въ петербургской консерваторіи въ самую первую, т. е. въ самую неблагопріятную, ея пору, во время неограниченнаго тамъ владычества и обаянія Антона Рубинштейна. Его нѣжная, впечатлительная натура невольно поддалась деспотическому вліянію внѣшней мощи и авторитета. Слѣды этого вліянія запечатлѣлись у Чайковскаго навсегда.

Музыкальная дѣятельность Чайковскаго продолжалась болѣе четверти вѣка. Почти все время онъ шелъ отъ успѣха къ успѣху, и скоро былъ признанъ, какъ въ своемъ отечествѣ, такъ и въ Западной Европѣ, величайшимъ музыкальнымъ талантомъ Россіи, талантомъ равнымъ Глинкѣ, а у многихъ—талантомъ еще болѣе высокимъ, чѣмъ Глинка. Такое мнѣніе было, главнымъ образомъ, условлено тѣмъ, что Чайковскій, хотя и искренній патріотъ и пламенный обожатель всего русскаго, но въ музыкальной своей натурѣ вовсе не носилъ элемента „національнаго", и былъ отъ головы до ногъ

космополитъ и электикъ. Онъ писалъ своей энтузіастной поклонницѣ Н. Ф. Меккъ, въ 1878 году: „Я страстно люблю русскаго человѣка, русскую рѣчь, русскій складъ ума, русскую красоту лицъ, русскіе обычаи. Лермонтовъ прямо говоритъ, что „темной старины завѣтныя преданья“ не шевелятъ души его. А я даже и это люблю. Я думаю, что мои симпатіи къ православію находятся въ прямой зависимости отъ врожденной у меня влюбленности въ русскій элементъ вообще...“ Другой разъ, въ томъ же 1878 году, онъ писалъ той же г-жѣ Меккъ: „Что касается русскаго элемента въ моей музыкѣ, т. е. родственныхъ съ народною пѣснью пріемовъ въ мелодіи и гармоніи, то это происходитъ вслѣдствіе того, что я выросъ въ глуши, съ дѣтства самаго ранняго проникся неизъяснимой красотой характеристическихъ чертъ русской народной музыки, что я страстно люблю русскій элементъ во всѣхъ его проявленіяхъ, что однимъ словомъ, я *русскій*, въ полнѣйшемъ смыслѣ этого слова...“ Нельзя не вѣрить искренности такого правдиваго и прямого человѣка, какъ Чайковскій, но онъ какъ-то невольно самъ себя обманывалъ насчетъ своихъ безпредѣльныхъ симпатій ко *всему* русскому. Въ музыкѣ онѣ у него выразились въ очень слабой степени. Наврядъ ли кто признаетъ его композиторомъ по преимуществу „русскимъ“, когда „русское“ появляется въ его сочиненіяхъ такъ мало и такъ рѣдко. Безъ сомнѣнія, онъ имѣлъ иногда въ виду и это „русское“, наприм., въ „Scherzo à la Russe“, въ финалѣ II-й своей симфоніи, на мотивъ пѣсни „Журавель“, въ Andante III-го квартета, въ хорѣ съ пляской I-го акта „Онѣгина“, отчасти въ партіи няни, тамъ же,—наконецъ, въ финалѣ IV-й симфоніи, изображающемъ цѣлую массу русскаго народа; быть можетъ, гдѣ-нибудь еще. Будучи талантомъ многоспособнымъ и гибкимъ, онъ мастерски и ловко справлялся иногда съ этимъ національнымъ элементомъ. Но, вообще говоря, онъ его мало любилъ и мало цѣнилъ; онъ былъ всего болѣе композиторъ космополитическаго направленія, и именно этимъ качествомъ особенно нравился, какъ большинству русской, такъ и иностранной публики. Русская публика, давно развращенная въ музыкальныхъ своихъ вкусахъ итальянской оперой и другими зловредными и банальными элементами, сильно тяготилась новой русской музыкальной школой и ея твореніями. И когда появился на аренѣ Чайковскій, талантливый космополитъ и эклектикъ, никого особенно не тянувшій къ „народному“, всѣ остались довольны и обрадованы. За предѣлами Вержболовской станціи еще менѣе было спроса на народное. Чайковскій близко подходилъ къ Европѣ.

Дальнѣйшей побудительной причиной необычайныхъ успѣховъ Чайковскаго было то, что никакихъ особенныхъ новшествъ Чайковскій не вносилъ въ свои сочиненія, и охотно держался всѣхъ обще-

принятыхъ традиціонныхъ формъ музыки, къ которымъ Европа давно привыкла, и отъ которыхъ отступленій не терпѣла. Всѣ новыя стремленія Даргомыжскаго и членовъ Балакиревскаго кружка были Чайковскому чужды, непонятны, оскорбительны, онъ считалъ ихъ безуміемъ, беззаконіемъ, невѣжествомъ. Самъ же онъ такъ сильно вѣровалъ въ принятыя формы, что въ видѣ чего-то необыкновенно смѣлаго, исключительнаго, указывалъ иногда г-жѣ Меккъ на тѣ „отступленія", которыя онъ иной разъ рѣшался совершить въ своихъ композиціяхъ. Такъ, наприм., онъ разсказываетъ этой дамѣ, что въ своей IV-й симфоніи, въ 1-й ея части, „вторая тема, вмѣсто того, чтобы быть въ родственномъ и притомъ мажорномъ тонѣ—у него въ минорномъ, и притомъ отдаленномъ. При возвращеніи главной партіи, вторая тема не появляется вовсе. Финалъ также состоитъ изъ цѣлаго ряда отступленій отъ традиціонной формы..." Такія невинныя „отступленія" отъ правилъ вполнѣ *условныхъ*, казались, повидимому, Чайковскому, чѣмъ-то особеннымъ и замѣчательнымъ.

Еще далѣе, резономъ особенныхъ успѣховъ Чайковскаго, повсюду, былъ тотъ, что его сочиненія, хотя и очень талантливыя, и разнообразныя, имѣли всего чаще характеръ преимущественно элегическій, меланхолическій, задумчивый и грустный. А для большинства народныхъ массъ, этотъ элементъ и въ музыкѣ и въ поэзіи всегда очень симпатиченъ, милъ и драгоцѣненъ.

Но, какъ бы ни было, великая распространенность и слава Чайковскаго были во многихъ отношеніяхъ совершенно справедливы и законны. Онъ былъ такъ талантливъ, такъ сильно способенъ наполнять свою музыку изяществомъ и красотой, и притомъ такъ сильно могъ дѣйствовать на слушателя мастерствомъ своей формы и тонкими совершенствами своей колоритной и элегантной инструментовки, что не могъ не вліять необыкновенно сильно и обаятельно на большія массы слушателей.

Чайковскій написалъ, на своемъ вѣку, необыкновенно много, какъ и его первоначальный учитель, Антонъ Рубинштейнъ. Это происходило, во-первыхъ, конечно, прежде всего, отъ его внутренней потребности, а во-вторыхъ, отъ его, вполнѣ „консерваторскаго" мнѣнія, что кто истинный музыкантъ, тотъ не только *можетъ*, но *долженъ* писать много. Кто *много* не пишетъ, тотъ еще не настоящій художникъ. На этомъ основаніи, онъ даже и Глинку сильно корилъ и обзывалъ не настоящимъ музыкантомъ. Въ 1878 году, Чайковскій писалъ своей присяжной корреспонденткѣ и чтительницѣ, г-жѣ Меккъ: „Глинка написалъ удивительно мало. Онъ работалъ какъ дилеттантъ, т. е. урывками, когда находило расположеніе духа. Какъ мы бы ни гордились Глинкой, и его колоссальнымъ талантомъ, надо признаться, что онъ не исполнилъ той задачи, которая лежала

на немъ... Что было бы, если бъ этотъ человѣкъ родился въ другой средѣ, жилъ бы въ другихъ условіяхъ, если бы онъ работалъ какъ артистъ, сознающій свою силу и свой долгъ довести развитіе своего дарованія до послѣдней степени возможнаго совершенства, а не какъ дилеттантъ, отъ нечего дѣлать сочиняющій свою музыку..." Такимъ образомъ, Чайковскій былъ не очень-то доволенъ Глинкой, и находилъ его „не исполнившимъ еще своего долга, еще не развившимъ свое дарованіе до совершенства". Но, къ удивленію, Чайковскій въ то же время былъ „вполнѣ доволенъ и восхищенъ" не только Делибомъ, Бизэ и другими французскими композиторами, но даже профессоромъ московской консерваторіи К. К. Альбрехтомъ, въ музыкальныхъ сочиненіяхъ котораго онъ находилъ „огромный талантъ". Послѣ всего этого, можно себѣ представить, какъ непріятны были Чайковскому члены Балакиревскаго кружка. „Я счастливъ,—писалъ Чайковскій въ 1878 г.,—что не пошелъ по стопамъ моихъ русскихъ собратій, которые при малѣйшемъ затрудненіи, предпочитаютъ отдыхать и откладывать. Отъ этого, несмотря на сильныя дарованія, они пишутъ такъ мало и такъ по-дилеттантски... Вдохновеніе—это гостья, которая не любитъ посѣщать лѣнивыхъ. Она является къ тѣмъ, которые призываютъ ее... Нужно побѣждать себя, чтобы не впасть въ дилеттантизмъ..." И Чайковскій такъ и дѣлалъ всю жизнь. Не ждалъ вдохновенія, а „побѣждалъ себя", и сочинялъ всякій день, чуть не всякій часъ.

Въ результатѣ получилась громадная масса сочиненнаго, среди котораго дѣйствительно очень замѣчательнаго, дѣйствительно очень крупнаго—не слишкомъ много. Многописаніемъ Чайковскій, навѣрное, не мало повредилъ себѣ: ослабилъ до нѣкоторой степени свое великое творчество.

Замѣчательно, что, не взирая на всегдашнее свое недовольство. Балакиревскимъ кружкомъ, его направленіемъ и его дѣятельностью, Чайковскій почти всѣ совершеннѣйшія свои вещи создалъ въ то время, когда еще былъ въ ближайшемъ соприкосновеніи съ этимъ кружкомъ, когда еще дѣйствовалъ какъ бы въ одномъ съ нею лагерѣ и въ одномъ съ нею направленіи. Лучшія созданія Чайковскаго всѣ—программны, какъ и у членовъ Балакиревскаго кружка, и Чайковскій идетъ даже еще дальше. Въ одномъ изъ писемъ 1878 года онъ говоритъ своей собесѣдницѣ: „Съ нашей точки зрѣнія, всякая музыка есть программная..." Съ этимъ нельзя согласиться: конечно, у всѣхъ сочинителей, даже нашего времени, есть не мало сочиненій вовсе не-программныхъ, но здѣсь выражается только главное настроеніе самого Чайковскаго. Изъ всего сочиненнаго имъ, *до* послѣднихъ мѣсяцевъ его жизни, ничего нѣтъ выше его симфоническихъ картинъ: „Ромео и Джульетта", „Буря" и „Франческа да-Римини". Здѣсь высказались всѣ

главные элементы его музыкальной натуры: выраженіе глубокой, но тихой, безъ порывовъ, любви, чудесно поэтическихъ настроеній, въ соединеніи съ великолѣпно переданными картинами природы, то спокойной (море, въ началѣ его поэмы „Буря"), то громадно возбужденной и бунтующей (вся середина въ той же поэмѣ, и дикій, ревущій, клокочущій въ небѣ ураганъ, въ поэмѣ „Франческа-да-Римини"). Противъ этихъ трехъ главныхъ картинъ кажутся слабыми всѣ прочія его симфоническія творенія. Одинъ финалъ II-й симфоніи, на тему малороссійскаго „Журавля", приближается къ нимъ по красотѣ и увлекательности (хотя и съ отсутствіемъ главнѣйшаго ихъ элемента—элемента любви). Четвертая симфонія, по объясненію самого Чайковскаго, имѣетъ въ основѣ своей ту самую задачу, что̀ и V-я симфонія Бетховена. Но, при всей красивости музыки и великомъ мастерствѣ формы, Чайковскому, по его натурѣ, было не подъ стать ворочать своими элегическими перстами такія колоссальныя гранитныя массы, какія двинулъ и водрузилъ у себя въ симфоніи Бетховенъ. Прекрасная, изящная, но мало оригинальная въ настоящемъ случаѣ музыка Чайковскаго столь же неудовлетворительно выразила здѣсь міровыя задачи человѣчества, его будущности, его роковой судьбы, какъ красивая и миловидная „Danse macabre" Сен-Санса неудовлетворительно выразила ту гигантскую задачу, которую геніально выполнилъ въ своей „Danse macabre"—Листъ. Мнѣ кажется, отношеніе паралельное.

Многочисленныя симфоніи, сюиты, концерты, камерныя сочиненія, свидѣтельствуютъ о талантливости, умѣньѣ, свободѣ сочиненія и мастерствѣ Чайковскаго, но значительное большинство ихъ мало способны сохранить долгое время свою славу на нынѣшней его высотѣ. Онъ слишкомъ много писалъ. Часто, настроеніе его сочиненій бѣдно и односторонно, а общее впечатлѣніе монотонно. Нѣкоторые изъ нѣмецкихъ значительнѣйшихъ критиковъ и историковъ музыкальныхъ (напримѣръ Риманъ) идутъ даже иногда такъ далеко, что съ полною несправедливостью говорятъ, что «послѣ первыхъ увлеченій, Чайковскій оказывается все-таки композиторомъ далеко «не истинно-великимъ». Романсы его всегда на темы любовныя, всегда очень изящны и интересны, но почти всегда элегичны, и слишкомъ немного содержатъ душевнаго жара и выраженія, и потому всего болѣе нравятся тѣмъ, кто ничего другого не ищетъ въ музыкѣ, кромѣ красивыхъ звуковъ и рисунковъ. Глубокаго душевнаго значенія они не имѣютъ, и ни въ какое сравненіе не могутъ идти ни съ романсами Франца Шуберта, Шумана, Листа, ни съ романсами сочинителей новой русской школы. Всего менѣе способности имѣлъ Чайковскій къ созданію оперъ. Одинъ разъ онъ задумалъ ступить на ту колею, по которой шли значительнѣйшіе новые русскіе композиторы, и написалъ въ

ихъ стилѣ своего «Вакулу-кузнеца», но скоро потомъ и самъ сознаяъ, что это не его дорога, и что тутъ ему дальше идти не слѣдуетъ—инструментальная часть вполнѣ стояла у него въ оперѣ на первомъ мѣстѣ, и давила часть вокальную. Тогда онъ поворотилъ, и уже навсегда, на оперную дорогу французско-итальянскую. Внеся теперь сюда всю свою прекрасную способность сочинять, для этой задачи, музыку милую, красивую, пріятную и интересную—онъ скоро овладѣлъ всеобщими симпатіями, всего болѣе благодаря «Евгенію Онѣгину», великому оперному фавориту не телько современной Россіи, но даже и Европы. Можно полагать однакоже, что слава этой граціозной оперы не имѣетъ прочной и долговѣчной будущности.

Вслѣдствіе какихъ-то, до сихъ поръ неразъясненныхъ физическихъ и моральныхъ причинъ личной жизни, Чайковскій почти постоянно былъ мрачно, элегично и печально настроенъ, такъ что, не смотря на его чуствительное милое доброе сердце и чистую, мягкую душу, онъ еще съ юношескихъ лѣтъ часто являлся совершеннымъ мизантропомъ. Еще въ 1886 году, онъ писалъ своему брату Анатолію про свое мрачное ожиданіе близкой смерти, и прибавлялъ: «Ненавижу весь родъ людской». Къ концу своей жизни, это черное настроеніе все только усиливалось, такъ что, лишь за немного времени до смерти, онъ написалъ свою VI-ю симфонію — она ничто иное, какъ страшный вопль отчаянія и безнадежности, какъ будто говорящей, мелодіею своего финала: «Ахъ, зачѣмъ на свѣтѣ жилъ я!..» Настроеніе этой симфоніи—страшное и мучительное; оно заставляетъ слушателя испытывать горькое состраданіе къ человѣку и художнику, которому пришлось на своемъ вѣку испытать тѣ ужасныя душевныя муки которыя здѣсь выражены и которыхъ причины намъ невѣдомы. Но эта симфонія есть высшее, несравнѣннейшее созданіе Чайковскаго. Душевныя страданія, замирающее отчаяніе, безотрадное грызущее чувство потери всего чѣмъ жилъ до послѣдней минуты человѣкъ — выражены здѣсь съ силою и пронзительностью потрясающею. Кажется еще никогда въ музыкѣ не было нарисовано что-нибудь подобное и никогда еще не были выражены съ такою несравненною талантливостью и красотоютакія глубокія сцены душевной жизни.

Для заключенія, слѣдуетъ упомянуть, что въ продолженіе долгихъ годовъ, Чайковскій состоялъ профессоромъ музыкальной теоріи при московской консерваторіи, а въ теченіе молодости своей писалъ живыя, прекрасныя и интересныя обозрѣнія концертовъ и оперныхъ представеній, въ «Современной Лѣтописи» и «Русскихъ Вѣдомостяхъ».

74.

Число музыкальныхъ дѣятелей, получившихъ образованіе въ консерваторіяхъ петербургской и московской, было очень значительно.

Изъ обѣихъ вышло нѣсколько хорошихъ піанистовъ, изъ классовъ великихъ русскихъ художниковъ Антона Рубинштейна (въ Петербургѣ) и его брата Николая Рубинштейна (въ Москвѣ), и они сдѣлались педагогами, распространителями русской фортепіанной школы; вышло также изъ этихъ консерваторій, много преподавателей исполнителей вокальныхъ и инструментальныхъ, такъ что въ теченіе послѣдней четверти столѣтія всѣ наши хоры и оркестры состоятъ уже изъ пѣвцовъ и музыкантовъ собственно русскихъ—и это одинъ изъ лучшихъ и значительнѣйшихъ результатовъ дѣятельности нашихъ консерваторій. Московская консерваторія дала, изъ своей среды, нѣсколько замѣчательныхъ по таланту и вліянію музыкантовъ, вмѣстѣ композиторовъ, исполнителей и преподавателей. Таковы, въ особенности, Танѣевъ, Скрябинъ и Рахманиновъ. Между сочиненіями Танѣева, отличаются большимъ техническимъ мастерствомъ, энергіей, изяществомъ и прекрасною выразительностью опера „Орестея“ (1894), 2 квартета, симфонія; между сочиненіями Скрябина, 2 бильшія симфоніи, концертъ для ф. п. съ оркестромъ (1898), соната для ф. п., и множество сочиненій для ф. п., прелюдіи, этюды, и т. д., все творенія полныя глубокаго и могучаго поэтическаго духа, необычайной красоты, вдохновенія и оригинальной, иногда мистической силы; между сочиненіями Рахманѣнова, выдаются: опера „Алеко“ (1893), много изящныхъ романсовъ и пьесъ для ф. п. Но перевѣсъ, въ отношеніи и количественномъ, а иногда качественномъ, былъ всегда на сторонѣ консерваторіи петербургской. Безъ сомнѣнія, это всего болѣе зависѣло отъ того, что во главѣ преподаванія музыкальнаго дѣла стоялъ здѣсь такой великій, самостоятельный художникъ, какъ Римскій-Корсаковъ. Онъ самъ собой, собственнымъ трудомъ, выработалъ себѣ, еще во дни юности своей, полнѣйшее и прочнѣйшее музыкальное техническое образованіе, и въ зрѣлыхъ годахъ передавалъ свое знаніе и направленіе многочисленному юношеству, даровитому по натурѣ и стремившемуся въ его классы. Онъ являлся, вмѣстѣ съ тѣмъ, продолжателемъ дѣла Глинки, и распространителемъ тѣхъ здоровыхъ, самостоятельныхъ, музыкальныхъ убѣжденій и понятій, которыя онъ съ юности исповѣдывалъ, вмѣстѣ со своими талантливыми товарищами Балакиревскаго кружка.

Классы Римскаго-Корсакова въ консерваторіи были, въ продолженіе послѣднихъ 30-ти лѣтъ XIX столѣтія, благодатнымъ и благодѣтельнымъ уголкомъ для музыкальной Россіи. Многіе изъ лучшихъ учениковъ этого великаго преподавателя сами впослѣдствіи сдѣлались не только замѣчательными композиторами, но также капельмейстерами и преподавателями. Такимъ образомъ, добрая традиція самостоятельной русской школы сохранялась въ цѣлости. Главнѣйшіе между ними: Акимовъ, Антиповъ, Аренскій, Арцибушевъ,

Блуменфельдъ, Витоль, Гречаниновъ, Ипполитъ-Ивановъ, Соколовъ, Черепнинъ и другіе. Всѣ они сочиняли для оркестра, отдѣльныхъ инструментовъ, голосовъ и фортепіано. Замѣчательнѣйшія творенія ихъ: Аренскаго, опера «Сонъ на Волгѣ» (1890), сцены „Рафаэль“ (1894), оперы „Бахчисарайскій фонтанъ“ (1894), „Наяль и Дамаянти“ (конецъ 90-хъ годовъ), 3 симфоніи, 3 оркестровыя сюиты, квартеты, множество превосходныхъ и тонко-изящныхъ пьесъ для ф. п., между которыми особенною своеобразною оригинальностью отличаются: „Basso continuo“, „Essais sur des rhytmes oubliés“, фантазія на русскія темы, множество изящныхъ романсовъ; Феликса Блуменфельда: энергическій и увлекательный „Allegro de concert“ для ф. п. съ оркестромъ, „Grande Mazurka“ для оркестра, множество пьесъ для ф. п., ногтюрновъ, мазурокъ, этюдъ, прелюдій и въ томъ числѣ прелестная Suite lyrique“, и вмѣстѣ множество романсовъ, полныхъ поэзіи, нерѣдко и драматическаго выраженія, между ними особенно замѣчательны: „Заклинаніе“, „Любовь мертвеца“, „У вратъ обители святой“, „Дочь Іевѳая“, „Склонись ко мнѣ“, „Мнѣ снилась смерть“ и др.“; Витоля, „Праздникъ Лиго“ (1890), симфоническая картина на латышскія темы — чрезвычайно оригинальное и талантливое созданіе, „Беверинскій бардъ“ (1901), баллада съ хоромъ и орк. на латышскія же темы, драматическая увертюра для оркестра, романсы, пьесы для ф. п.; Ипполитова-Иванова, опера „Руѳь“ (1887) и романсы; Соколова, квартеты, пьесы для оркестра, романсы, хоры; Гречанинова, опера „Добрыня“, квартеты, пьесы для ф. п. и множество романсовъ, между которыми особенную роль играетъ очень изящный романсъ „Степь“; Черепнина, симфоническія поэмы „Принцесса грезъ“, „Макбетъ“, пьесы для ф. н., романсы.

Къ этимъ композиторамъ примыкаютъ у насъ нѣсколько талантливыхъ сочинителей, не получавшихъ образованія въ консерваторіяхъ. Таковы Щербачевъ и Сигизмундъ Блюменфельдъ, а также нѣсколько другихъ, меньшаго значенія. Изъ нихъ Щербачевъ сочинилъ цѣлую массу прекрасныхъ и чрезвычайно изящныхъ пьесъ дль ф. п., между которыми наиболѣе замѣчательны „Zigzags“, „Féeries et pantomimes“, „Mosaïque“, „Idylles“, „Les orchidées“, нѣсколько скерцъ, этюдъ, прелюдій,—а также рядъ романсовъ (въ особенности замѣчательны: „Azra“, „Der Schneider geselle“, Vergiftet sind meine Lieder“, и др.; Сигизмундъ Блуменфельдъ сочинилъ нѣсколько красивыхъ пьесъ для ф. п., и рядъ романсовъ, въ числѣ которыхъ по красотѣ и глубокому выраженію особенно выдаются: „Сонъ“, „Подъ душистою вѣткой сирени“, „Что хороша“, „Ты жертва жизненныхъ тревогъ“, „Для береговъ отчизны дальней“ и др.

Но самыми крупными художниками и композиторами новѣйшаго періода вышли два: Лядовъ и Глазуновъ.

75.

Кажется, одинъ изъ всѣхъ русскихъ композиторовъ стараго и новаго времени, Лядовъ, родился среди семьи музыкальной. И отецъ, и дѣдъ его были капельмейстерами и композиторами. Онъ выросъ съ малыхъ лѣтъ среди впечатлѣній музыкальныхъ. Еще ученикомъ консерваторіи онъ выказалъ талантъ очень замѣчательный, и къ выпускно́му экзамену (въ 1879 году) онъ представилъ кантату на сюжетъ Шиллеровской «Мессинской невѣсты», которая, послѣ нѣсколькихъ изящныхъ отдѣльныхъ солистныхъ нумеровъ, завершается такимъ «Реквіемомъ» (впрочемъ, не особенно большихъ размѣровъ), который по оригинальной красотѣ и глубокому душевному чувству принадлежитъ къ числу очень замѣчательныхъ созданій нашего столѣтія. На своемъ вѣку онъ сочинилъ довольно много, но все-таки недостаточно для того, чтобы выразить весь свой талантъ и всю свою натуру. Онъ сочинялъ нѣсколько вещей оркестровыхъ, таковы: программная пьеса подъ названіемъ «Мазурка», которая есть цѣлая «сцена у кабачка», превосходное программное сочиненіе подъ названіемъ «Scherzo», множество небольшихъ, но истинно прелестныхъ романсовъ и пѣсенъ, между которыми особенно отличаются, по милой наивности, живости и граціи, «Дѣтскія пѣсни на народныя слова» (колыбельная—«Котинька котикъ», нѣсколько «забавныхъ», «Окликаніе дождя», «Морозъ, морозъ, приходи кисель ѣсть»); но всегда главными его созданіями были его пьесы для фортепіано (болѣе 70 пьесъ), небольшихъ по размѣрамъ, но очень крупныхъ по значенію и таланту: онѣ примыкаютъ къ фортепіаннымъ сочиненіямъ Шопена, Шумана и Листа. Между ними особенно замѣчательны: два увлекательныхъ интермеццо (*B*, *D*), могучая страстная новеллетта (*C*), изящная «На лужку», нѣсколько прелестнѣйшихъ прелюдій, этюдовъ и impromtus, оригинальная «Табакерочная музыка», вальсъ и чудное «Шествіе» въ «Парафразахъ».

Глазуновъ былъ ученикомъ Римскаго-Корсакова, но внѣ консерваторіи. Когда ему было всего только 13 лѣтъ (род. въ 1864 г.) онъ обратилъ на себя, даже еще первоначальными, почти дѣтскими сочиненіями своими, вниманіе Балакирева, и этотъ, по своей чуткости, отгадалъ въ немъ тотчасъ же значительный талантъ, и передалъ его въ опытныя профессорскія руки своего товарища и пріятеля Римскаго-Корсакова. Къ 18-лѣтнему своему возрасту Глазуновъ былъ уже настоящимъ значительнымъ и самостоятельнымъ мастеромъ, крупнымъ композиторомъ и великолѣпнымъ оркестраторомъ. Сочиненная имъ тогда І-я симфонія конечно навсегда останется памятникомъ неувядаемой юности, вдохновенія, жизни и красоты. Главная его часть—сочиненія инструментальныя. Имъ сочинено до сихъ поръ 7 симфоній

(8-я въ настоящее время пишется), нѣсколько музыкальныхъ поэмъ или картинъ («Стенька Разинъ», «Лѣсъ», «Море», «Восточная рапсодія», «Кремль», «Весна»), музыка для трехъ балетовъ, изъ которыхъ первый, «Раймонда», представляетъ самую высокоталантливую и оригинальную музыку изъ числа всѣхъ существующихъ балетовъ, кантаты, нѣсколько оркестровыхъ сюитъ, увертюры, (двѣ на греческія темы), нѣсколько струнныхъ и духовыхъ квартетовъ, двѣ капитальнѣйшія и оригинальнѣйшія сонаты для фортепіано, мелкія сочиненія для фортепіано, скрипки, віолончеля и др. инструментовъ, также нѣсколько романсовъ; между этими послѣдними самое высокое мѣсто занимаетъ „Вакхическая пѣсня" на знаменитый текстъ Пушкина; кончающійся словами: „Да здравствуетъ солнце, да скроется тьма", которыя у Глазунова выражены въ музыкѣ съ громаднымъ вдохновеніемъ.

Не взирая на свои молодые годы, Глазуновъ перешелъ уже нѣсколько періодовъ музыкальнаго творчества, и тотъ, въ который онъ вступилъ, начиная со своего квартета A-moll, обѣщаетъ быть самымъ могучимъ, грандіознымъ и необыкновеннымъ изъ всего того, что до сихъ поръ сочинено этимъ талантливымъ человѣкомъ. Къ этому періоду его творчества относятся въ особенности, его VI-я симфонія, съ чудными варіяціями и финаломъ, его обѣ ф. п. сонаты, его чудная поэтическая „средневѣковая сюита". Глазуновымъ сочинено нѣсколько замѣчательнымъ вещей въ стилѣ русскомъ («Стенька Разинъ», «Кремль», «Славянскій квартетъ»), но сердце у него всего болѣе лежитъ, какъ и у Чайковскаго, къ сочиненію музыки въ характерѣ общемъ, космополитическомъ.

Послѣ кончины Бородина, Глазуновъ, вмѣстѣ съ Римскимъ-Корсаковымъ, приводилъ въ порядокъ недоконченную оперу Бородина «Князь Игорь», инструментовалъ въ ней нѣкоторыя части, а также записалъ на память увертюру этой оперы, которую слыхалъ нѣсколько разъ въ фортепіанномъ исполненіи самого автора, въ послѣдніе мѣсяцы его жизни. Онъ также собралъ и возстановилъ, по наброскамъ Бородина начатую имъ, 3-ю его пасторальную симфонію, и оркестровалъ обѣ эти вещи.

Съ послѣдняго года XIX столѣтія Глазуновъ состоялъ, до настоящаго, времени профессоромъ при петербургской консерваторіи, что не останется, конечно, безъ благодѣтельныхъ послѣдствій для русской музыкальной школы.

76.

Нѣсколько разъ многіе товарищи новой русской музыкальной школы соединялись вмѣстѣ и сочиняли коллективныя музыкальныя созданія. Однажды это состоялось по предложенію извнѣ, всѣ прочіе

разы—по собственному ихъ общему желанію. Въ 1862 году директоръ императорскихъ театровъ Ст. Ал. Гедеоновъ предложилъ четыремъ русскимъ композиторамъ: Кюи, Мусоргскому, Римскому-Корсакову и Бородину, сочинить музыку къ его оперѣ-балету «Млада». Постановка этой оперы-балета не состоялась по причинѣ огромныхъ расходовъ, предвидѣнныхъ театральною дирекціею, но сочиненная музыка вошла въ составъ другихъ позднѣйшихъ отдѣльныхъ сочиненій этихъ композиторовъ, и тамъ играетъ очень крупную роль. Спустя нѣсколько лѣтъ, опять четверо русскихъ композиторовъ—Бородинъ, Римскій-Корсаковъ, Кюи и Лядовъ—соединились и издали (въ 1879 г.), подъ названіемъ «Парафразы», собраніе варіацій и небольшихъ пьесъ для фортепіано на одну дѣтскую тему. Здѣсь эти талантливые композиторы проявили столько оригинальности, таланта, умѣнья и фантазіи, что Листъ, всегда горячо сочувствовавшій русской новой музыкальной школѣ, пожелалъ къ нимъ присоединиться и написалъ, для 2-го изданія „Парафразъ“, еще одну дополнительную варіацію. Въ 80-хъ и 90-хъ годахъ весь музыкальный кружокъ Римскаго - Корсакова положилъ однажды чествовать близкаго и симпатичнаго ему человѣка, М. П. Бѣляева, горячаго поклонника, и, по выраженію А. К. Глазунова, „опору“ новой русской музыкальной школы. У М. П. Бѣляева въ домѣ происходили, зимой, постоянныя товарищескія ихъ собранія и пробы ихъ новыхъ произведеній, и онъ съ 1884 года устроилъ, на вѣчные времена, «русскіе симфоническіе концерты», гдѣ исполняются, исключительно, сочиненія русскихъ композиторовъ; онъ также, въ теченіе послѣднихъ 15 лѣтъ XIX в. издалъ громадную массу русскихъ музыкальныхъ сочиненій, инструментальныхъ и вокальныхъ—они составляютъ теперь уже цѣлую «Бѣляевскую библіотеку», заключающую великій историческій интересъ и значеніе. На память о ихъ общей совмѣстной работѣ, русскіе композиторы поднесли М. П. Бѣляеву нѣсколько коллективныхъ своихъ сочиненій, гдѣ, кромѣ корсаковскаго кружка, участвовалъ также иногда и Бородинъ. Такими сочиненіями были: «Квартетъ на ноты B-la-f» (Римскій-Корсаковъ, Лядовъ, Бородинъ, Глазуновъ); «Кадриль-шутка» для фортепіано въ 4 руки (Арцибушевъ, Витоль, Лядовъ, Соколовъ, Глазуновъ, Римскій-Корсаковъ); «Именины», струнный квартетъ (I. Славильщики. Глазунова. II. Величаніе. Лядова. III. Хороводъ. Р.-Корсакова). Этими же композиторами, всѣми сообща, сочинены (1901) оркестровыя варіаціи на русскую тему. Наконецъ, Глазуновымъ и Лядовымъ вмѣстѣ, сочинена также поэтическая и чудесно-красивая „Кандата“ для хора съ оркестромъ въ честь великаго скульптора Антокольскаго, послѣ его смерти (1902).

77.

Какъ я высказалъ выше, я считаю, что изъ всѣхъ искусствъ, въ теченіе XIX вѣка всего менѣе создала новаго, великаго и оригинальнаго—скульптура, и это потому, что она постоянно оставалась при прежнихъ предразсудкахъ, и, кромѣ успѣховъ техники, никогда не помышляла ни о какихъ другихъ успѣхахъ. Мысль и глубина, свѣтлость понятія и намѣренія—были ей всегда совершенно чужды. Исключенія бывали, но малыя и рѣдкія. Скульптура представляетъ собою какой-то снаружи и внутри застывшій міръ. Тутъ передъ нашими глазами словно громадныя глыбы льда, когда-то бывшія живою, движущеюся водою, великою міровою стихіею, для народовъ, находившихся еще въ младенчествѣ понятій и мыслей,—а теперь уже онѣ неподвижны и, кажется, не способны вновь растаять и устремиться въ жизненное движеніе.

Живопись сдѣлала гораздо болѣе успѣховъ, и быстрыя, многочисленныя смѣны ея направленій, пробъ, примѣрокъ и опытовъ— свидѣтельствуютъ о глубокой внутренней жизни, хотя и таящейся подъ пеленками и свивальниками преданія, предразсудковъ, капризныхъ фантазій и, иногда, разнузданныхъ страстей и увлеченій. Но, въ ожиданіи пришествія лучшихъ временъ и наступленія періода сознанія и мысли, живопись сдѣлала, втеченіе XIX-го вѣка, громадные успѣхи по части техники, способа выраженія, красокъ, и, даже (въ наименьшей мѣрѣ) по части душевныхъ выраженій, изгибовъ и оттѣнковъ чувства. Народность начала играть уже довольно значительную роль въ картинахъ, реальность заявила всю свою необходимость, разумность, силу и прелесть, и нельзя не надѣяться, что какіе бы съ живописью ни случались отнынѣ отчаянные болѣзненные припадки, въ родѣ безумнаго бреда «декадентства»,—реализмъ все-таки въ концѣ концовъ побѣдитъ и снова поставитъ искусство на ея настоящую, разумную и талантливую дорогу.

Успѣхи архитектуры велики и несомнѣнны. Она воротилась отъ безобразій и нелѣпостей XVI, XVII и XVIII вѣковъ, заморявшихъ и засорявшихъ сотни и тысячи талантовъ, къ лучшимъ созданіямъ прежнихъ вѣковъ,—къ созданіямъ разнообразныхъ народныхъ національностей, на которыя дѣлится родъ человѣческій, и въ то же время прибавила къ прежнему архитектурному міру—цѣлый новый міръ техники и творчества, опирающійся на соединенные вмѣстѣ желѣзо, стекло, камень и кирпичъ, слагающіеся и скрѣпляющіеся вмѣстѣ въ одно небывалое цѣлое, вмѣсто прежнихъ, скудныхъ еще по матеріальнымъ средствамъ и возможностямъ, элементовъ: камня и кирпича. Фантазія, долго замерзавшая и скитавшаяся по ничтожнымъ

задачамъ и несчастнымъ капризнымъ выдумкамъ, стоитъ теперь у преддверія великихъ новыхъ, небывалыхъ, невиданныхъ созданій.

Но больше всѣхъ сдѣлала и сотворила, въ XIX-мъ вѣкѣ—музыка. Она—самое молодое, во многихъ отношеніяхъ, искусство. Не взирая на великія созданія народныхъ пѣсенъ, идущихъ изъ глубочайшей сѣдой древности, не взирая на церковныя пѣснопѣнія, не менѣе предыдущихъ издавна принадлежащія роду человѣческому, великая, громадно возросшая и могуче распустившаяся, настоящая во всѣхъ своихъ художественныхъ проявленіяхъ музыка — появилась лишь недавно, въ послѣднія три столѣтія, и въ XIX вѣкѣ достигла наивысшей точки своего величія, глубины, силы, необходимости и способности удовлетворять человѣчество. Ни одно другое искусство нашего времени не способно, какъ она, наполнять всю душу человѣка и отвѣчать всѣмъ безчисленнымъ нынѣшнимъ его потребностямъ въ поэзіи, чувствѣ и мысли. Здѣсь музыка имѣетъ только одну достойную, величавую и несравненную сестру: поэзію нашего времени.

Такихъ художниковъ живописи и скульптуры, какими художниками поэзіи были Байронъ, Викторъ Гюго̀, Пушкинъ, Лермонтовъ, Гоголь, какими художниками музыки были Бетховенъ, Францъ Шубертъ, Берліозъ, Листъ, Глинка, Даргомыжскій—въ XIX-мъ вѣкѣ еще не было. Вѣроятно ихъ рѣчь еще впереди. Быть можетъ, въ будущихъ вѣкахъ возможны даже Львы Толстые живописи и скульптуры.

Объ исполненіи одного неизвѣстнаго сочиненія М. И. Глинки *).

Въ будущее воскресенье, 27 октября въ третьемъ университетскомъ концертѣ нынѣшняго сезона (въ университетской залѣ) будутъ исполнены, въ числѣ другихъ пьесъ, увертюра и антракты къ драмѣ „Князь Холмскій“, сочиненные М. И. Глинкой.

Это геніальное произведеніе, принадлежащее къ эпохѣ совершеннѣйшаго развитія таланта Глинки, до сихъ поръ оставалось въ полной неизвѣстности, и потому я считаю необходимымъ обратить на него особенное вниманіе петербургской музыкальной публики. Въ „Запискахъ“ о жизни своей (съ которыми публика скоро познакомится въ печати) Глинка разсказываетъ, говоря про осень 1840 года: „Въ это время я, по просьбѣ братьевъ Кукольниковъ (у которыхъ тогда жилъ), написалъ увертюру, антракты, пѣснь „Ходитъ вѣтеръ у воротъ“ и романсъ „Сонъ Рахили“, для вновь написанной Несторомъ Кукольникомъ драмы „Князь Холмскій“. Исполнили музыку мою довольно опрятно, но пьеса не удалась и выдержала только три представленія“. Въ письмѣ къ матери своей, отъ 29-го сентября того года, Глинка писалъ: „Завтра идетъ въ Александринскомъ театрѣ драма Кукольника „Князь Холмскій“; судя по репетиціямъ, можно надѣяться, что музыка моя будетъ имѣть успѣхъ“. Но какъ мы видѣли выше, пьеса выдержала всего только три представленія, послѣ которыхъ сошла навсегда со сцены, а съ тѣмъ вмѣстѣ исчезла изъ петербургскаго музыкальнаго репертуара и музыка Глинки; и нѣсколько мѣсяцевъ спустя, въ письмѣ отъ 15-го февраля 1841 г. Глинка, разсказывая своей матери о послѣднихъ своихъ сочиненіяхъ, въ томъ числѣ и о музыкѣ къ „Холмскому“,

*) Статья эта, написанная и напечатанная въ 1857 году, по недосмотру не была помѣщена въ III-мъ томѣ „Собранія сочиненій В. В. Стасова“, вышедшаго въ свѣтъ въ 1894 году. Настоящая статья была *первая* печатная статья о музыки къ „Князю Холмскому“, появившаяся въ русской музыкальной литературѣ со времени сочиненія его М. И. Глинкой.

писалъ: „Искусство, эта данная мнѣ небомъ отрада,—гибнетъ здѣсь отъ убійственнаго ко всему прекрасному равнодушія".

Дѣйствительно, ожиданія Глинки не исполнились. Музыка его прошла въ то время незамѣченною, и въ продолженіе 17-ти лѣтъ, съ тѣхъ поръ протекшихъ, не было сдѣлано ни одной попытки ни самимъ авторомъ, ни которымъ-нибудь изъ его почитателей, чтобы спасти ее отъ забвенія, возстановить ее въ ея правахъ, дать узнать ее публикѣ, какъ одно изъ важнѣйшихъ и геніальнѣйшихъ музыкальныхъ произведеній нашего столѣтія; подобное забвеніе было, впрочемъ, участью всѣхъ высшихъ музыкальныхъ созданій прошедшаго и нынѣшняго столѣтія. Что касается до самого Глинки, то онъ, какъ всякій истинный художникъ, былъ необыкновенно скроменъ, рѣдко говорилъ о своихъ произведеніяхъ, глубоко презиралъ способъ многихъ собратій своихъ, говоря его собственными словами: „de colporter ses oeuvres" (быть разнощикомъ своихъ сочиненій), и въ продолженіе всѣхъ послѣднихъ лѣтъ его жизни, самые приближенные къ нему люди слышали отъ него едва нѣсколько словъ, вскользъ сказанныхъ, о чудной его музыкѣ къ „Холмскому".

Нѣкоторые изъ почитателей истинной музыки, и потому цѣнителей великаго таланта Глинки,—открывъ наконецъ ноты, 17 лѣтъ преданныя совершенному забвенію *), захотѣли доставить великое наслажденіе тѣмъ, которые понимаютъ настоящее значеніе музыки Глинки, и приложили все стараніе къ тому, чтобы увертюра и антракты къ „Холмскому" были исполнены въ одномъ изъ концертовъ нынѣшняго сезона. Въ прошлое воскресенье, 20-го октября, музыка эта была пробована въ присутствіи нѣсколькихъ любителей; весь оркестръ невольно приведенъ былъ въ неожиданный восторгъ новостью, глубокостью и красотою формъ великаго произведенія Глинки, и, говоря, черезъ 17 лѣтъ, его же словами, „судя по репетиціи, можно ожидать, что музыка эта будетъ имѣть успѣхъ". Дай Богъ, чтобъ на этотъ разъ ее не постигла прежняя участь и чтобъ она пріобрѣла наконецъ въ нашей публикѣ ту славу и популярность, которыхъ заслуживаетъ не только наравнѣ съ лучшими произведеніями Глинки, но и со всѣмъ лучшимъ, что только существуетъ въ музыкѣ. Безъ сомнѣнія, эта музыка заключаетъ въ себѣ одно изъ самыхъ коренныхъ правъ Глинки на безсмертіе.

---

*) А. Н. Сѣровъ и В. В. Стасовъ отыскали ноты музыки къ „Князю Холмскому" въ Нотной Конторѣ Императорскихъ театровъ, въ Петербургѣ, въ 1857 г., скоро послѣ кончины Глинки. А. Н. Сѣровъ тотчасъ же аранжировалъ эту музыку въ 4 руки, съ отдѣльныхъ оркестровыхъ партій. Партитура этого сочиненія не была еще тогда извѣстна.

Считаю нужнымъ сказать нѣсколько словъ о содержаніи и значеніи каждаго изъ антрактовъ.

Ихъ всего четыре: передъ 2, 3, 4 и 5 актами драмы; передъ первымъ же актомъ находится, по общепринятому порядку, увертюра.

Антрактъ передъ вторымъ актомъ есть переложенная на оркестръ пѣснь еврейки Рахили (уже прежде написанная Глинкою для голоса) на слова:

Съ горныхъ странъ
Палъ туманъ
На долины,
И покрылъ
Рядъ могилъ
Палестины.

Въ оркестровомъ видѣ своемъ сочиненіе это получило нѣсколько новую форму и на столько уже возвысилось надъ первымъ своимъ вокальнымъ типомъ, на сколько въ антрактахъ „Эгмонта" у Бетховена возвысилась инструментальная пѣсенка Клерхенъ Freudvoll und leidvoll" надъ тою же пѣсенкой въ ея вокальномъ видѣ: быть можетъ, у Глинки, какъ и у Бетховена, какъ и у всего нашего музыкальнаго поколѣнія, еще болѣе было родственной симпатіи къ сочиненію инструментальному, чѣмъ даже къ сочиненію вокальному, несмотря на всѣ чудеса, созданныя имъ въ этой области искусства. Этотъ антрактъ—цѣлая историческая картинка, вырванная изъ жизни еврейскаго народа.

Антрактъ передъ 3-мъ дѣйствіемъ—дуэтъ любви. Герой драмы, князь Холмскій, признается въ страсти своей--вѣтренной и коварной кокеткѣ, баронессѣ Адельгейдѣ, которая, нисколько не будучи къ нему привязана, притворяется, будто также любитъ его, для того, чтобы лучше завлечь его въ свои сѣти и заставить его выполнить свои намѣренія. Весь антрактъ изображаетъ нѣжное томленіе и страсть, и глубокое очарованіе этихъ звуковъ прерывается только порывами князя Холмского къ мечтаемому имъ царственному величію, которымъ онъ думаетъ облечь себя и красавицу, положивъ у ногъ ея будущій вѣнецъ свой.

Антрактъ передъ 4-мъ дѣйствіемъ имѣетъ форму марша. Здѣсь изображена толпа предводимаго Холмскимъ войска, которое, узнавъ замыселъ его сдѣлаться независимымъ принцемъ, оставляетъ его и уходитъ со своими воеводами. Тріо марша представляетъ перешептываніе, смутныя рѣчи народа, собравшагося на псковскомъ вѣчѣ и также взволнованнаго громовою вѣстью. Антрактъ заключается картиною какъ бы уходящаго въ глубь, бѣгущаго прочь со сцены народа и войска.

Наконецъ, антрактъ передъ 5-мъ актомъ представляетъ Холмского одного, въ его страстномъ отчаянномъ монологѣ съ самимъ

собою, въ ту минуту, когда всѣ горделивыя надежды и ожиданія любви и величія разрушились и передъ нимъ разверзается страшная безвыходная пропасть вмѣсто того лучезарнаго будущаго, о которомъ онъ такъ самоувѣренно мечталъ. Сцена или монологъ этотъ—одно изъ высшихъ созданій въ жизни Глинки-лирика; но онъ не захотѣлъ остановиться на диссонансѣ истерзанной страдающей души и заключилъ антрактъ свой (а съ нимъ и все свое созданіе) нѣсколькими примирительными тактами какой-то апоѳеозы блаженства и успокоенія.

Увертюра всего творенія открывается чѣмъ-то въ родѣ марша, съ тяжелыми величественными ритмами и переходитъ отъ образа задумчиваго мечтающаго Холмскаго къ патетическому изображенію влюбленной еврейки Рахили, разсказывающей въ полусумасшествіи пророческій сонъ о своей смерти:

Я видала его,
Жениха моего,
Въ тихомъ сладостномъ снѣ,
Гдѣ-то въ райской странѣ...
И въ волнахъ голубыхъ,
Мой ужасный женихъ,
Я любила тебя,
И, проснулась, любя...

Пѣсня эта въ формахъ глубочайшаго и совершеннѣйшаго искусства сплетается съ веселою пѣснью няни Ильинишны:

Ходитъ вѣтеръ у воротъ.

По временамъ является величественный патетическій образъ Холмскаго, и увертюра кончается замираніями его сердца, вздохами погибающей красавицы—еврейки, тщетно любившей его и не заслужившей даже его взгляда посреди порывовъ его страсти къ другой, и упоительнаго мечтанія о царствѣ и власти.

Таково вкратцѣ содержаніе увертюры и антрактовъ. Красоты и совершенства художественной фактуры этого великаго произведенія, принадлежащаго къ той эпохѣ, когда создавались геніальнѣйшіе нумера „Руслана и Людмилы", готовятъ неисчерпаемыя удовольствія для тѣхъ, кто въ состояніи понимать настоящую музыку. Будемъ надѣяться, что ихъ найдется у насъ не мало, и что благодаря имъ, музыка Глинки къ „Холмскому" займетъ наконецъ въ нашемъ понятіи то мѣсто, которое въ глазахъ всѣхъ музыкантовъ занимаютъ Бетховенскіе увертюра и антракты къ Эгмонту.

С.-Петербургскія Вѣдомости, 25 октября 1857 года, № 231.

Иванъ Семеновичъ Богомоловъ.

Біографическій очеркъ.

Въ небольшомъ некрологѣ, напечатанномъ мною въ газетѣ „Новости", вскорѣ послѣ кончины И. С. Богомолова, я взялъ на себя обязательство напечатать впослѣдствіи болѣе подробную біографію столь дорогого мнѣ и глубоко-симпатичнаго талантливаго человѣка. Я тотчасъ же тогда обратился къ роднымъ и друзьямъ Богомолова, съ просьбою сообщить мнѣ все, что имъ извѣстно объ его жизни. Скоро я получилъ то, чего желалъ: Алексѣй Семеновичъ Богомоловъ собралъ для меня, въ Москвѣ, среди своихъ родственниковъ и знакомыхъ, свѣдѣнія о первыхъ юношескихъ годахъ своего брата и сообщилъ мнѣ возможно-обстоятельную записку, которой извѣстія идутъ до переѣзда И. С. Богомолова изъ Москвы въ Петербургъ. Товарищъ по ученью и пріятель до конца жизни Богомолова, В. В. Грязновъ, состоящій теперь учителемъ рисованія при виленской гимназіи, прислалъ мнѣ свѣдѣнія о своемъ покойномъ другѣ за все время ихъ ученья въ Строгановской школѣ, въ Москвѣ, и въ Академіи художествъ, въ Петербургѣ. Другой товарищъ и пріятель Богомолова, И. П. Ропетъ, сообщилъ мнѣ многія свѣдѣнія о немъ за время ихъ ученья въ Академіи и за слѣдующіе за тѣмъ годы. Наконецъ, архитекторъ Ник. Мих. Соловьевъ, въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ состоявшій помощникомъ при Богомоловѣ, передалъ мнѣ также нѣсколько свѣдѣній о немъ за послѣднее время. Все это, вмѣстѣ съ тѣмъ, что мнѣ самому было извѣстно изъ устныхъ разсказовъ И. С. Богомолова, составило уже довольно удовлетворительный, хотя, конечно, далеко не полный матеріалъ для біографіи, мною задуманной. Буду очень радъ, если другіе сдѣлаютъ въ память покойнаго талантливаго русскаго художника что-нибудь болѣе полное и удовлетворительное.

Въ настоящемъ очеркѣ своемъ я поправилъ многія невѣрныя даты годовъ, которыя, при быстромъ составленіи моего некролога въ первый же день послѣ смерти Богомолова, не всегда могли быть получены вполнѣ точными.

Иванъ Семеновичъ Богомоловъ родился въ Москвѣ, на Берсеневкѣ, 27 августа 1841-го года. Отецъ его, Семенъ Аѳиногеновичъ, уроженецъ ярославской губерніи, даниловскаго уѣзда, происходилъ изъ крѣпостныхъ людей помѣщицы Шестаковой и ею былъ отпущенъ (или самъ откупился) на волю въ 1838 году, состоя въ то время прикащикомъ въ Москвѣ, въ небольшой лавочкѣ, торговавшей масломъ и свѣчами. Въ 1851 году, онъ вступилъ въ московское купечество, но фамиліи „Богомоловъ“ не носилъ до 1863 года. Впослѣдствіи, разбогатѣвъ, Семенъ Аѳиногеновичъ завелъ нѣсколько собственныхъ лавокъ и имѣлъ каменный домъ; трое его сыновей и до сихъ поръ торгуютъ сахаромъ, кофе и проч. близь собора Василія Блаженнаго.

Шести лѣтъ, маленькій Иванъ Богомоловъ началъ свое ученіе у пономаря Николо-Берсеневской церкви, а потомъ поступилъ въ городское Якиманское училище. Пройдя здѣсь два отдѣленія, онъ, въ 1850 году, поступилъ во 2-е уѣздное училище и, по окончаніи полнаго курса, выпущенъ оттуда въ 1854 году. Изъ свидѣтельства, выданнаго ему при этомъ случаѣ (27 мая), мы узнаемъ, что по всѣмъ предметамъ ученія успѣхи его были—гдѣ „достаточные“, гдѣ „хорошіе“, въ рисованіи же и въ черченіи они оказались „очень хорошими“. Ни почетный, ни штатный смотрители московскаго уѣзднаго училища, ни законоучитель, ни всѣ пять учителей, подписавшіеся подъ свидѣтельствомъ, не ошиблись: стоявшій въ ту минуту передъ ними 12-лѣтній сынъ купца 3-й гильдіи имѣлъ довольно мало способности и къ русскому языку, и къ ариѳметикѣ, и къ геометріи, и къ исторіи, и къ географіи, и къ чистописанію, но за то очень много былъ способенъ къ рисованію и черченію. Еще-бы! Тутъ лежала вся задача его жизни, и вотъ какъ это сильно чувствовалось съ дѣтскихъ лѣтъ Богомолова: это смутно увидѣли даже педагогическіе чины московскаго уѣзднаго училища.

Главнымъ наставникомъ, руководителемъ и помощникомъ маленькаго Богомолова былъ въ это время учитель рисованія въ его уѣздномъ училищѣ, Николай Мамоновъ. Онъ его училъ и въ классахъ училища, на недѣлѣ, да потомъ и въ воскресныхъ классахъ рисованія, состоявшихъ при томъ же училищѣ, а вдобавокъ ко всему, твердилъ ему, что „надо продолжать ученье и послѣ выпуска, что онъ способенъ, и своего дарованія забрасывать не надо“. Не знаю, живъ ли этотъ старый учитель, Николай Мамоновъ; но какъ-бы я хотѣлъ, чтобы настоящія мои строки дошли до него, если онъ еще въ живыхъ! Онъ — одинъ изъ тѣхъ маленькихъ людей, которые и мало видны, и мало знаемы, но много дѣлаютъ пользы. На такого бѣднаго „учителя рисованія“ я наталкиваюсь вотъ уже въ который разъ, когда пишу біографіи русскихъ художниковъ и раскрываю

подробности ихъ молодыхъ годовъ! Сколько обязаны были такимъ учителямъ—тихимъ, скромнымъ, безвѣстнымъ—всѣ наши самые свѣтлые таланты художественные, во дни первой своей молодости! Передъ моимъ воображеніемъ проходятъ теперь и старичокъ Васильевъ, учитель Перова, и старичокъ Василевскій, учитель Шварца, и старичокъ Дьяконовъ, учитель Верещагина, а вмѣстѣ съ ними многіе другіе старинные учителя рисованія, о которыхъ впослѣдствіи съ такою любовью и симпатіей вспоминали эти высокіе таланты. Перовъ нарисовалъ одного такого старенькаго, ветхаго художественнаго дядьку, всѣмъ существомъ преданнаго своимъ ученикамъ и дѣлу, и Перова картинка „Рисовальный учитель", принадлежитъ къ числу самыхъ глубокихъ и сердечныхъ его созданій. Всѣ эти „бѣдные учителя" воспитывались когда-то сами въ Академіи; но недостатокъ ли творческаго таланта, неблагопріятныя ли обстоятельства были тому виною, но только они мало потомъ сдѣлали шаговъ на пути художественной карьеры и осѣли на невидныхъ, малогремящихъ мѣстахъ учителя. Нужды нѣтъ! Пускай не произошло отъ нихъ саженныхъ картинъ, которыя красуются по музеямъ, нѣтъ громадныхъ соборовъ, дворцовъ и палатъ, ими сооруженныхъ на нашихъ улицахъ и площадяхъ (да и Богъ знаетъ, всѣ ли „великія картины", всѣ ли „великія зданія", имѣютъ дѣйствительное значеніе на вѣсахъ истиннаго художества); все-таки память этихъ людей благословенна: они согрѣвали и ростили начинающіеся таланты, они слабымъ, но вѣрнымъ пальцемъ своимъ указывали имъ дорогу впередъ, они раздували въ ихъ груди загоравшуюся искорку, устремляли мальчика или юношу на чудный путь. Безвѣстна почти всегда ихъ дѣятельность, но она глубоко благотворна, и никогда потомъ ее не забываютъ истинно-талантливые люди, навсегда до глубины сердца проникнутые ихъ теплымъ животворнымъ лучомъ въ тѣ минуты, когда начинала складываться ихъ художественная натура.

Какъ сказано выше, Богомоловъ былъ выпущенъ изъ московскаго 2-го уѣзднаго училища весной 1854 года, 12-ти лѣтъ. Послѣ того, онъ нѣсколько времени (впрочемъ недолго, всего съ годъ) торговалъ у отца въ лавкѣ, а по воскресеньямъ ходилъ рисовать въ Безплатную рисовальную школу. Но его тянуло къ художеству, Мамоновъ продолжалъ поддерживать его въ этомъ намѣреніи, и вотъ, въ 1861 году, онъ поступилъ въ Строгановское Училище техническаго рисованія, которое лишь незадолго передъ тѣмъ, съ начала 1860 года, образовалось чрезъ сліяніе двухъ московскихъ рисовальныхъ школъ: „Училища живописи и ваянія московскаго художественнаго общества" и „Строгановской рисовальной школы". Эти двѣ школы существовали до того времени совершенно раздѣльно, въ теченіе 20-ти почти лѣтъ; онѣ были учреждены еще при мини-

стрѣ финансовъ графѣ Канкринѣ, въ видахъ образованія фабричныхъ и ремесленныхъ рисовальщиковъ, но отъ этой цѣли уклонились", какъ говоритъ В. И. Бутовскій въ своей интересной запискѣ: „О приложеніи эстетическаго образованія къ промышленности въ Европѣ и въ Россіи въ особенности" (Спб. 1870). Въ положеніи же объ учрежденіи Строгановскаго Училища техническаго рисованія было сказано: „Цѣль Строгановскаго Училища состоитъ въ образованіи рисовальщиковъ и орнаметщиковъ для мануфактурныхъ производствъ и мастерствъ, и вообще въ содѣйствіи къ развитію художественныхъ способностей въ промышленныхъ классахъ". Такимъ образомъ, поступая въ Училище, девятнадцатилѣтній Богомоловъ еще ничего другаго не имѣлъ въ виду, какъ то, чтобы быть впослѣдствіи орнаментнымъ рисовальщикомъ для какой-нибудь мануфактуры или какого-нибудь ремесленнаго заведенія. Но ему предстояло нѣчто совсѣмъ иное, роль несравненно болѣе высокая.

„Богомоловъ былъ принятъ въ Строгановское Училище по экзамену—разсказываетъ В. В. Грязновъ—въ спеціальное орнаментное отдѣленіе. Его посадили со мною вмѣстѣ. Сошлись мы очень скоро, и съ тѣхъ поръ, по самую смерть Богомолова, наши дружескія отношенія никогда не измѣнялись. Въ первое время мнѣ пришлось помогать ему, какъ новичку; но потомъ мы сравнялись и стали уже помогать другъ-другу. Я одинъ только былъ близокъ съ нимъ и былъ принятъ въ его семьѣ. Жили они тогда на Берсеневкѣ, близъ дома Малюты-Скуратова. Отецъ его и мать были почтенные люди, но со старыми замоскворѣцкими взглядами, и смотрѣли на насъ, молодыхъ начинающихъ художниковъ, какъ на совсѣмъ ненужныхъ людей. Они находили, что что-то высшее заключается только въ одной торговлѣ, и были недовольны сильною наклонностью, истиннымъ признаніемъ своего сына, Ивана, къ художеству. Не разъ приходилось мнѣ вступать въ пренія съ ними и доказывать, что ученые рисовальщики, архитекторы, вообще художники, ничуть не хуже купцовъ, потому-что, благодаря имъ, промышленность наша и торговля могутъ улучшиться и обогатиться. Остальные члены семьи были уже люди съ новымъ направленіемъ и относились къ Ивану Богомолову съ участіемъ, но не имѣли рѣшающаго значенія. Занятія Богомолова въ Училищѣ были чрезвычайно успѣшны". Въ чемъ состояли въ эту эпоху занятія Богомолова—мы можемъ о томъ имѣть понятіе изъ текста устава. „Въ спеціальномъ орнаментномъ отдѣленіи Строгановскаго Училища—говорится здѣсь—преподается рисованіе, примѣненное для мастеровъ: золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ, столярнаго, каретнаго и т. п., комнатная живопись, лѣпленіе".

Но этимъ не ограничивались художественныя занятія Богомолова во время учебныхъ его годовъ. Въ уставѣ Строгановскаго Училища

былъ, сверхъ всего вышесказаннаго, еще такой параграфъ: „Въ каникулярное время ученики занимаются, подъ руководствомъ учителей, рисованіемъ съ натуры цвѣтовъ, животныхъ, растеній и пейзажей". Вотъ это-то рисованіе съ натуры играло большую роль у Богомолова во время учебныхъ его годовъ въ Строгановскомъ Училищѣ. „Въ первое же лѣто послѣ экзамена — разсказываетъ В. В. Грязновъ— насъ отправили изъ Москвы въ деревню Мазилово, неподалеку отъ знаменитыхъ Филей и прекрасныхъ окрестностей Кунцева, для рисованія тамъ съ натуры, акварелью, видовъ. Изъ нихъ одинъ всегда висѣлъ у Богомолова въ кабинетѣ даже до послѣднихъ дней жизни. Исполняли мы эти акварели подъ руководствомъ академика Яновскаго. Онъ былъ истинный педагогъ и другъ, учащихся и умѣлъ вливать въ нихъ божественную искру, любовь къ природѣ и творчеству. Онъ-то и напоминалъ намъ не разъ, что нужно идти дальше и не ограничиваться однимъ Училищемъ. Его слова, въ нашихъ глазахъ, имѣли большое значеніе".

И такъ, это былъ уже второй человѣкъ, осѣнившій юность Богомолова теплымъ художественнымъ дыханіемъ и призывавшій его къ жизни искусства. Послѣ Мамонова, руководителя его первыхъ, отроческихъ лѣтъ, Богомоловъ имѣлъ еще неоцѣненное счастье имѣть, въ лицѣ Яновскаго, такого же симпатичнаго, полнаго искренней любви къ искусству руководителя и въ юношескіе свои годы.

23 января 1863 года, указомъ московской казенной палаты, Иванъ Семеновичъ Богомоловъ былъ отчисленъ изъ сословіи московскаго купечества въ ученые рисовальщики.

„По окончаніи курса въ Строгановскомъ Училищѣ—продолжаетъ разсказывать В. В. Грязновъ, — у насъ съ Богомоловымъ родилась мысль ѣхать въ Петербургъ, чтобы поступить въ Академію художествъ. Но у насъ самихъ не было никакихъ средствъ къ осуществленію нашего благого намѣренія, а родители Богомолова и слышать не хотѣли объ Академіи. Они были уже и такъ недовольны, что онъ потерялъ время на ученье. „Лучше бы торговалъ, чѣмъ художествами заниматься"—говорили они. Нечего дѣлать! Пришлось ждать, но мы положили во что бы то ни стало ѣхать вмѣстѣ въ Академію, лишь только соберемъ немного денегъ. По окончаніи Строгоновскаго Училища, я поступилъ къ Сазикову на серебряную фабрику, а Богомоловъ началъ давать уроки рисованія дѣтямъ фабриканта бронзовыхъ издѣлій Соколова и составлялъ рисунки для его фабрики. По этимъ рисункамъ было много выполнено вещей изъ бронзы. Для изученія орнаментальныхъ стилей, мы въ это время много съ Богомоловымъ посѣщали музеи, патріаршую и другія ризницы въ Москвѣ, а также магазины на Кузнецкомъ Мосту и въ другихъ мѣстахъ, составляли

альбомы. Эти занятія много развили наше познаніе стилей и всего болѣе любовь къ русскому стилю".

„Собравши своими работами 300 рублей, Богомоловъ, въ августѣ 1863 года, противъ воли родителей, уѣхалъ въ Петербургъ; мнѣ же пришлось отложить поѣздку и остаться у фабриканта Сазикова, такъ какъ мнѣ необходимо было содержать и себя, и свою мать, на заработанныя мною деньги. Такимъ образомъ мы съ Богомоловымъ разлучились. Изъ Петербурга онъ вскорѣ написалъ мнѣ, что въ Академіи все ему удается, все идетъ у него отлично. Но теперь пришла пора остановиться окончательно на томъ или другомъ искусствѣ, и онъ уже рѣшился идти не по живописи (какъ долгое время прежде думалъ въ Москвѣ), а непремѣнно по архитектурѣ: онъ всего болѣе изучалъ и всего лучше знаетъ орнаментъ, въ особенности русскій, который у него и пойдетъ теперь въ дѣло".

«Уѣзжая изъ Москвы, Богомоловъ взялъ съ собою всѣ свои рисунки, какіе были еще на-лицо; онъ представилъ ихъ въ Академію художествъ, и тотчасъ же былъ принятъ въ число вольнослушающихъ».

Въ Петербургѣ началась для него новая жизнь. Богомоловъ очутился въ средѣ цѣлой массы архитекторовъ, между которыми многіе съ великимъ талантомъ разрабатывали именно тотъ русскій стиль, который всего болѣе былъ по душѣ Богомолову. Со времени вступленія на престолъ Императора Александра II и послѣ крымской кампаніи, многонесчастной для насъ, но послужившей къ подъему и обновленію національнаго нашего духа, начиналось сильное и плодотворное движеніе во всѣхъ областяхъ русскаго искусства. Литература летѣла орломъ впереди всѣхъ остальныхъ сестеръ своихъ и будила повсюду умы и таланты. Живопись горячѣе всѣхъ откликнулась на этотъ могучій призывъ и разверзла давно-почивавшія въ непробудномъ снѣ силы русскаго духа, вынесла на свѣтъ горячія созданія съ новой силою загорѣвшагося творчества. Архитектура не осталась позади великаго всеобщаго движенія. Она также застыдилась долгаго своего сна и непростительной своей роли раба, задавленнаго въ каждомъ своемъ суставѣ, связаннаго по рукамъ и ногамъ, не смѣющаго пикнуть ни единаго собственнаго слова и только копирующаго со своимъ баръ—Европы. Архитектура наша очнулась, вмѣстѣ съ наступленіемъ новаго царствованія, и подняла руку для самостоятельной, истинно національной дѣятельности. Около того самаго времени, когда начались въ Академіи художествъ учебные годы Богомолова, въ средѣ нашихъ архитекторовъ кипѣла оживленная дѣятельность. Профессоръ А. М. Горностаевъ, истинный творецъ новой русской архитектуры, создавалъ, въ концѣ 50-хъ и въ началѣ 60-хъ годовъ, всѣ значительнѣйшія и харак-

тернѣйшія свои созданія: соборъ Успенія въ Гельсингфорсѣ, въѣздныя ворота въ Сергіевскую пустынь, близь Петербурга, усыпальницу князя Пожарскаго въ Суздалѣ; профессоръ А. И. Резановъ сооружалъ, въ началѣ 60-хъ годовъ, три высоко-изящныхъ своихъ русскихъ храма въ Вильнѣ, часовню во имя Александра Невскаго, тамъ же; академики Китнеръ и Гунъ создавали свой оригинальный проектъ тифлисскаго собора; нѣсколько другихъ художниковъ также съ большою даровитостью начинали разрабатывать нашу національную архитектуру. Но все это была архитектура каменная. Какъ ни талантлива была она, какъ ни основывалась она на древнихъ образцахъ, все-таки здѣсь заключалась лишь одна половина дѣла. Другая оставалась почти вовсе еще не тронутою. Это именно—архитектура, въ которой съ такою особенною силою и красотою высказались характернѣйшія стороны русскаго національнаго художественнаго духа. И вотъ, это то поняла талантливая архитектурная молодежь начала 60-хъ годовъ, сидя еще на ученическихъ скамейкахъ Академіи художествъ. Новый путь былъ ей указанъ отчасти А. М. Горностаевымъ, отчасти намѣченъ себѣ ею же самою, потому что каждый изъ этихъ юношей, съ молодыхъ годовъ своихъ, видѣлъ и зналъ русскую деревянную архитектуру въ разныхъ краяхъ Россіи, любилъ ее отъ всего сердца и всего болѣе желалъ продолжать ее. Въ Академіи, Богомоловъ встрѣтилъ нѣсколько даровитыхъ товарищей, полныхъ, какъ и онъ, горячей любви къ новоявленной русской архитектурѣ, и столько же, какъ и онъ самъ, изучавшихъ ея формы, ея истинный стиль, на безчисленныхъ предметахъ русской старины, уцѣлѣвшихъ въ русскихъ церквахъ, ризницахъ, государственныхъ музеяхъ и частныхъ коллекціяхъ. Между всѣми товарищами Богомолова, особливо симпатичны и дороги ему были двое: А. И. Вальбергъ и И. П. Ропетъ. Оба они носили иностранныя фамиліи, но на самомъ дѣлѣ были такіе же коренные, истые русскіе, какъ самъ Богомоловъ; даже наврядъ ли знали они какіе-нибудь другіе языки, кромѣ русскаго. Одинаковость вкусовъ, характеровъ и художественныхъ стремленій скоро сблизила этихъ трехъ юношей до такой степени, что они часто работали вмѣстѣ, вмѣстѣ сочиняли, чертили и рисовали. Въ Академіи товарищи прозвали ихъ «тройкой». Впослѣдствіи всѣ трое вышли замѣчательными художниками по части національной русской архитектуры.

Въ самые первые мѣсяцы пребыванія Богомолова въ Академіи, онъ обратилъ на себя вниманіе и товарищей своихъ, и преподавателей, прекраснымъ рисункомъ: «Канделябръ». Въ 1866 году онъ получилъ малую серебряную медаль, въ 1867 году—большую. Въ 1869 году ему дали 2-ю золотую медаль за отличный «Проектъ воксала» (не въ русскомъ стилѣ). Въ 1870-мъ году онъ долженъ

былъ конкурировать на большую золотую медаль, но пропустивъ, по нѣкоторой безпечности, время для работы, не поспѣлъ къ обычному сроку экзаменовъ и получилъ уже позже, въ 1871 году, званіе класснаго художника 1-й степени за превосходный проектъ свой: «Церковь», въ русскомъ стилѣ, гдѣ уже высказывались довольно ярко качества его таланта. Эта неудача сильно подѣйствовала на художника. „Неполученіе большой золотой медали—разсказываетъ В. В. Грязновъ—привело Богомолова въ полное отчаяніе и апатію. Его истинные друзья поддерживали его, совѣтовали забыть все и приняться опять съ большою энергіею за работу, а потомъ, когда можно будетъ, ѣхать за границу на свои собственныя средства, безъ всякихъ внѣшнихъ стѣсненій. Они говорили ему: „Ты пробудешь тогда заграницей столько, сколько самъ найдешь нужнымъ, чтобы изучить монументальныя постройки и жизнь европейцевъ". Мало-по-малу Богомоловъ успокоился и сталъ снова работать".

Но еще и во время пребыванія своего въ Академіи, Богомоловъ началъ проявлять своеобразную дѣятельность самостоятельнаго художника. Въ 1864—1865 г. онъ строилъ церковь въ Петровѣ, Псковской губерніи, у помѣщика Бибикова, которую началъ строить архитекторъ Долотовъ, продолжалъ строить архитекторъ Федюшкинъ и, наконецъ, довершилъ Богомоловъ.

Нѣсколько лѣтъ спустя, около 1875 года, онъ сочинилъ для нея великолѣпный иконостасъ —одинъ изъ оригинальнѣйшихъ, изящнѣйшихъ и совершеннѣйшихъ иконостасовъ всей новой русской школы. Все расположеніе, дѣленіе общей массы на группы и части, преобладающее значеніе царскихъ, въ чудномъ древне-русскомъ стилѣ, дверей съ аркой, наполненной фестонами надъ ними, прелестные кіоты надъ мѣстными образами и боковыми дверями, сѣнь надъ Тайной Вечерью вверху, оригинальные клиросы по сторонамъ, со сквозными маленькими арочками на изящныхъ рѣзныхъ колонкахъ—все это полно красоты, стройности и оригинальности. Иконостасъ этотъ былъ изданъ въ «Мотивахъ русской архитектуры», 1876 г., листы 27—28.

Въ 1885—1886 году Богомоловъ рисовалъ множество образчиковъ деревянной мебели въ русскомъ стилѣ, для фабрики г. Татищева, въ его имѣніи, новгородской губерніи. «Мы часто бывали въ это время съ Богомоловымъ—разсказывалъ мнѣ И. П. Ропетъ—въ гостяхъ у Татищева. Послѣ обѣда, бывало, сидимъ мы въ кабинетѣ у хозяина, и среди разговоровъ вдругъ у насъ появятся въ рукахъ карандаши, передъ нами лежитъ бумага. «Рисуйте, рисуйте, господа, что-нибудь по части мебели, говаривалъ намъ хозяинъ; вѣдь вамъ ничего не стоитъ, все равно такъ сидѣть, да разговари-

вать». Вслѣдствіе такой благоразумной предусмотрительности, изъ подъ карандаша Богомолова и Ропета выходило множество изящныхъ и оригинальныхъ рисунковъ стульевъ, столовъ и столиковъ, табуретовъ, скамеекъ, которые скоро потомъ бывали выполняемы на фабрикѣ г. Татищева, Ихъ покупали на-расхватъ. Я живо помню, какое впечатлѣніе произвела на меня эта мебель, до тѣхъ поръ мнѣ неизвѣстная, на большой всероссійской выставкѣ 1870 года, въ Соляномъ Городкѣ. Отдѣлъ Татищева поразилъ меня. Онъ состоялъ изъ двухъ, совершенно различныхъ половинъ. Въ одной находились русскія утварь и мебель, въ самомъ дѣлѣ народныя, въ самомъ дѣлѣ созданныя руками русскихъ крестьянъ, и исполняемыя изъ роду въ родъ, по стариннымъ преданіямъ. Это все были прелестныя и наивныя формы, разцвѣченныя оригинальной раскраской, золотомъ, серебромъ и красками, по краснымъ фонамъ. Я писалъ тогда въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ», въ № 143: „Извѣстное заведеніе Татищева представило на выставку цѣлую палату, составленную изъ разнообразнѣшихъ сосудовъ и предметовъ комнатнаго убранства, каковы: столы, скамейки, зеркала, шкафы, полки, карнизы, этажерки, лампы, ведра, чаши, блюда, группы изъ составленныхъ вмѣстѣ сосудовъ и вазъ, наконецъ стулья, изъ числа которыхъ иные оригинальнѣйшимъ манеромъ составлены изъ павлиновъ, которые, стоя другъ къ другу спиной и распустивъ хвосты, образуютъ спинку, а коньки, тоже другъ къ другу спиной, представляютъ собою нижнюю подпорку стула, замѣняющую ножки. Все это вырѣзано изъ дерева, покрыто яркими красками, узорами и позолотой, и произведено руками крестьянъ новгородской губерніи. Какой это интересный, оригинальный уголокъ выставки! За границей, эти народныя, въ высшей степени самобытныя созданія давно уже понравились, и со времени всемірной парижской выставки 1867 года, гдѣ они играли необыкновенно блестящую роль, идутъ въ чужіе края тысячами. Значитъ, должно-быть скоро и у насъ придетъ мода на ихъ затѣйливыя, необыкновенно любопытныя формы и краски—все равно, какъ на русскія кружева. Всегда есть очень много людей, смотрящихъ на національныя издѣлія подобнаго рода съ крайнимъ пренебреженіемъ—прямое слѣдствіе невѣжества и тупаго полузнанія: они будутъ твердить, что тутъ ничего нѣтъ, кромѣ дикой и нелѣпой китайщины, до тѣхъ поръ, пока тѣ, кто имъ кажется *барами* и существами *задающими тонъ*, не объявятъ и не докажутъ своимъ примѣромъ, что это вещи хорошія, и можно, не вредя своей репутаціи, любоваться на нихъ. Еще нѣтъ надобности быть славянофиломъ, чтобы понимать оригинальность и своеобразное изящество этихъ созданій народнаго духа; будь они не только русскія, но какія угодно— нѣмецкія, французскія, чухонскія, калмыц-

кія,—человѣкъ съ неискалѣченнымъ художественнымъ вкусомъ не можетъ не любоваться на нихъ и не цѣнить ихъ. И такъ, подождемъ, когда и для нихъ придетъ у насъ время".

Среди этихъ, столько интересныхъ и дорогихъ мнѣ созданій народнаго творчества въ Татищевской коллекціи, я былъ удивленъ нѣсколькими образцами русской мебели, сильно приближавшимися, безъ сомнѣнія, къ остальнымъ и также носившими печать истинно-народнаго характера, истинно изящными и оригинальными, но также носившими на себѣ печать чего-то чисто новаго, современнаго. Я съ восхищеніемъ разсматривалъ ихъ всякій разъ, когда бывалъ на выставкѣ Соляного Городка. Нѣкоторыя изъ этихъ удивительныхъ и необходимыхъ для меня созданій были тогда же пріобрѣтены для моего семейства (стулъ и табуретъ), и вотъ уже болѣе 16-ти лѣтъ радуютъ всѣ глаза, въ томъ числѣ и мои. Лишь гораздо позже, 6—7 лѣтъ спустя послѣ выставки Соляного Городка, я получилъ разгадку моего восхищенія: новые наши художники, талантливые и оригинальные, сочиняли эти русскіе стулья и табуреты; вотъ этотъ сочиненъ Богомоловымъ, а вотъ тотъ—Ропетомъ. Только въ тѣ времена я еще не слыхалъ даже и фамилій этихъ даровитыхъ молодыхъ людей, не то, что зналъ ихъ лично. Они были еще ученики, когда сочиняли эту высоко-характерную мебель, ихъ еще никто не видалъ и не зналъ тогда. Но вотъ, на народныхъ элементахъ, они воспитывались и готовились къ будущей національной своей роли.

Въ концѣ своего учебнаго періода, Богомоловъ нѣсколько разъ участвовалъ въ конкурсахъ на преміи, устраивавшихся Обществомъ поощренія художествъ. Онъ всякій разъ, когда выставлялъ что-нибудь (конечно безъ имени), непремѣнно получалъ премію. Его оригинальность и глубоко-художественная національность сильно бросались тутъ въ глаза.

Я до сихъ поръ живо помню, какъ на конкурсной выставкѣ 1873 года я былъ пораженъ тремя „печами" въ русскомъ стилѣ XVII вѣка, заслужившими премію. Я о нихъ тогда же писалъ въ одной изъ своихъ статей, въ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ". Позже я узналъ, кто были тутъ конкуррентами. Первую премію получилъ П. И. Кудрявцевъ, вторую—И. С. Богомоловъ, третью—Л. В. Даль. Оказалось, что всѣ трое, тогда еще ученики, вышли впослѣдствіи высоко замѣчательными русскими художниками, а три ихъ „печи", по своимъ чудеснымъ формамъ и чудесной цвѣтной орнаментикѣ, принадлежатъ къ числу замѣчательнѣйшихъ рисунковъ музея Общества поощренія художествъ.

Къ этому же времени работы на конкурсы этого Общества относятся еще прекрасные рисунки „обоевъ" въ русскомъ стилѣ: въ срединѣ—изба на курьихъ ножкахъ, по сторонамъ—узоры изъ

ёлокъ, и, среди нихъ, мужикъ съ балалайкою; все это красное по синему фону и въ бронзированныхъ геометрическихъ формахъ. На конкурсѣ 1871 года Богомоловъ получилъ 1-ю премію за чайный росписной сервизъ, гдѣ чайникъ имѣлъ видъ лежащей на землѣ насѣдки, а чашки—цыплятъ. Всѣ эти рисунки Богомолова были чрезвычайно изящны и оригинальны.

Въ 1869 году, т. е. еще во время ученья Богомолова въ Академіи художествъ, онъ сочинилъ проектъ „музея“ для Строгоновскаго Училища техническаго рисованья. Директоромъ училища былъ тогда В. И. Бутовскій. Ему очень хотѣлось построить новое зданіе музея въ русскомъ стилѣ, и въ числѣ художниковъ, участвовавшихъ въ конкурсѣ, былъ также и Богомоловъ. Его проектъ (помѣченный на оригинальномъ рисункѣ: „12 января 1870 г.“) не былъ принятъ, и музей построенъ по рисункамъ другого архитектора; тѣмъ не менѣе этотъ проектъ принадлежитъ къ числу очень характерныхъ и изящныхъ созданій новой русской архитектуры.

„По окончаніи моимъ братомъ курса въ Академіи—разсказываетъ А. С. Богомоловъ,—родители наши поручили ему построить каменный трехъэтажный домъ, собственно для нихъ самихъ съ семействомъ, въ Москвѣ, по Якиманской улицѣ. Впослѣдствіи, лѣтъ 15 спустя, послѣ смерти отца, Богомоловъ построилъ еще другой домъ въ Москвѣ, четырехъэтажный, на родительской землѣ, принадлежавшей ему совмѣстно съ братьями“.

Въ 1873 г. происходила въ Вѣнѣ всемірная выставка, и на ней русскій отдѣлъ и русскія постройки играли очень выдающуюся роль. Описывая выставку въ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“, я тогда съ особенною симпатіею указывалъ на двѣ „русскія комнаты“, воздвигнутыя внутри того каменнаго домика, въ стилѣ нашей архитектуры временъ царя Алексѣя Михайловича, который былъ построенъ въ паркѣ вѣнской выставки по проекту профессора Монигетти. Эти двѣ „русскія комнаты“ были нѣчто необыкновенно замѣчательное среди даже самыхъ талантливыхъ созданій новой нашей архитектуры, по красивости и оригинальности своихъ формъ, основанныхъ на настоящихъ народныхъ нашихъ архитектурныхъ элементахъ. Одна комната была „спальня“, сочиненная Вальбергомъ, другая—„столовая“, сочиненная Богомоловымъ и предназначенная, въ полномъ своемъ составѣ, для дома г. Варгунина въ Петербургѣ. Эти двѣ комнаты являлись наидостойнѣйшими товарищами даже такихъ крупныхъ созданій новѣйшей русской архитектуры, какъ деревянныя постройки Гартмана на двухъ всероссійскихъ выставкахъ, петербургской и московской, 1870 и 1872 гг., какъ его же дача Мамонтова, въ Москвѣ, какъ красносельскій театръ около Петербурга и зданіе Ботанической политехнической выставки 1872 г.,

Ропета, какъ комнаты и залы „Славянскаго Базара“ въ Москвѣ, Гуна и Кудрявцева, какъ сельско-хозяйственныя сооруженія Гуна на всемірной парижской выставкѣ 1867 года, и другія отличныя постройки послѣднихъ 20 лѣтъ. „Столовая“ Богомолова была издана, впослѣдствіи, въ краскахъ, въ „Мотивахъ русской архитектуры“ Рейнбота (1878, листы №№ 20 и 21).

Не далѣе, какъ черезъ два-три года послѣ выпуска изъ Академіи художествъ, т. е. прямо съ первыхъ же 70-хъ годовъ, начинается эпоха полнаго разцвѣта таланта Богомолова. Къ числу замѣчательнѣйшихъ его произведеній и, вмѣстѣ, лучшихъ произведеній новой русской школы, принадлежитъ деревянная церковь, построенная (въ сообществѣ съ Ѳ. С. Харламовымъ) въ имѣніи Великаго Князя Николая Николаевича, Знаменкѣ. Она—небольшихъ размѣровъ (5 саженъ ширины, 7 длины, 8 съ небольшимъ вышины, съ куполомъ и крестомъ), но въ высшей степени оригинальна, нова и изящна по формамъ. Освѣщается она рядомъ оконъ, очень высоко поставленныхъ и имѣющихъ, каждое, форму креста. Подъ ними идетъ богатый и широкій рѣзной поясъ, изъ-подъ котораго спускаются расширяясь книзу врознь, бревенчатыя стѣны окружности. Надъ вéрхнею изящною главкою и надъ кокошникомъ входной, очень красивой, двери возвышаются прекрасные орнаментальные кресты, изъ нихъ особенно оригиналенъ нижній. Внутренній видъ церкви, съ окнами-крестами вверху и съ превосходнымъ иконостасомъ (хотя уступающимъ Бибиковскому),—крайне оригиналенъ, изященъ и новъ. Колокольня со сквозной галлерейкой въ верхнемъ ярусѣ—того же своеобразнаго склада, какъ и церковь. Обѣ были изданы въ „Мотивахъ русской архитектуры“ за 1876 годъ, листы №№ 14—19.

Вслѣдъ за тѣмъ, Богомоловъ создалъ другое капитальное произведеніе—каменный домъ г-жи Зайцевой, на Фурштадской улицѣ, въ Петербургѣ, № 20. Строился этотъ домъ отъ 1875-го по 1877-й годъ. Издавая его рисунки въ 1878-мъ году (томъ VII, листы 14—17), органъ петербургскаго Архитектурнаго Общества, журналъ „Зодчій“ говорилъ: „Это—одинъ изъ первыхъ, если не *единственный* каменный домъ, фасадъ коего скомпонованъ въ русскомъ вкусѣ. Вообще фасадъ можно назвать удачнымъ, несмотря на нѣкоторыя формы и детали, которыя самъ авторъ, вѣроятно, теперь разработалъ бы нѣсколько иначе. Укажемъ только на слишкомъ грузные балконы, съ ничтожными, по массѣ, поддержками, на слишкомъ тонкія колонны оконъ второго этажа, съ нѣсколько запестренными надъ ними арками, и на русты, которые имѣютъ скорѣе видъ досокъ, нежели камня. Главный карнизъ тяжелъ, но производитъ прекрасное, чтобы не сказать—величественное впечатлѣніе. Весьма изящны и типичны орнаменты на фронтонахъ и углахъ балконовъ, а также и

подъ ними. То же самое можно сказать и о перилахъ парадной лѣстницы, хотя здѣсь своеобразность преобладаетъ нѣсколько надъ красотой линій".

Справедливы, или нѣтъ, эти замѣчанія—пусть судитъ читатель. Я, съ своей стороны совершенно несогласенъ съ порицаніями критика „Зодчаго", какъ не разъ бывалъ несогласенъ и съ другими критическими отзывами этого журнала.

*) Слишкомъ часто они казались мнѣ выраженіемъ рутиннаго образа мыслей, традиціонныхъ архитектурныхъ привычекъ. Такъ и въ настоящемъ случаѣ: какъ смотрѣть на такую критику и на такого критика, которые находятъ, что карнизъ, увѣнчивающій зданіе, „производитъ величественное впечатлѣніе", но вмѣстѣ „тяжелъ"? „Да Богъ съ нею, съ этой тяжелиною—скажетъ всякій человѣкъ нецеховой; какое мнѣ дѣло до того, что карнизъ тяжелъ, коль скоро онъ производитъ впечатлѣніе величественное? Неужели надо желать, чтобы величественнаго впечатлѣнія онъ никакого не производилъ, но былъ только непремѣнно не тяжелъ?" Вотъ-то ужъ настоящій книжникъ и фарисей, этотъ!.. Pereat mundus, fiat justitia! Да, но какая justitia? Только бы порядки всѣ были соблюдены, а до самаго дѣла—и дѣла-молъ нѣтъ! Такъ же точно и все остальное у критика: „запестрены арки надъ колонками второго этажа". А въ чемъ состоитъ запестреніе? Въ томъ только, что орнаменты тутъ богаты, плотны, густы и не представляютъ той „благородной простоты", той тощей скудости и умѣренности, какую любитъ рутинная школа. Вотъ въ чемъ вся бѣда! Но къ чему намъ останавливаться на этихъ жалкихъ замѣчаніяхъ? Должно быть много талантливости было въ созданіи Богомолова, когда даже критикъ „Зодчаго" находилъ его „удачнымъ". Для насъ домъ Зайцева—созданіе истинно талантливое и оригинальное. Можно только сожалѣть, что въ 80-хъ годахъ Богомоловъ принужденъ былъ, по требованію хозяевъ, надстроить поверхъ своего „тяжелаго, но величественнаго карниза" еще этажъ и тѣмъ нѣсколько ослабить цѣлостное, стройное и законченное впечатлѣніе первоначальной мысли.

Въ 1875 году Богомоловъ сочинилъ очень эффектную и изящную группу, вычеканенную изъ серебра знаменитой тогда фабрикой Сазикова и поднесенную Преображенскимъ полкомъ бывшему его командиру, принцу Александру Петровичу Ольденбургскому.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, въ 1875 году началась, и до 1881 года продолжалась постройка деревянной церкви въ селѣ Райволовѣ (лежа-

---

*) Слѣдующія 26 строкъ были первоначально исключены редакціей „Вѣстника изящныхъ искусствъ" изъ печатнаго текста настоящей статьи, и напечатаны, по требованію автора лишь позже, въ слѣдующемъ № „Вѣстника".

щемъ близъ С.-Петербурга, по Финляндской желѣзной дорогѣ). Въ 1883 году, Святѣйшій Правительствующій Синодъ „преподалъ Богомолову свое благословеніе за безмездное составленіе проекта Райволовской церкви и наблюденіе за постройкой оной".

Эта церковь—одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ шедевровъ новой русской архитектуры. Общее впечатлѣніе ея необыкновенно живописно, масса поразительно стройна и легка, каждая отдѣльная подробность представляетъ высокое изящество и совершенство. Двѣ галлерейки, идущія въ двухъ этажахъ, одна надъ другой, не въ одной горизонтальной плоскости каждая, а возвышаясь въ серединѣ и снова спускаясь, какъ висячій мостикъ, придаютъ много оригинальности и новизны впечатлѣнію; рядъ оконъ широкими крестами, также идущихъ, повышаясь и понижаясь, шатровыя маленькія кровельки, составляющія основаніе подъ каждымъ куполомъ и надъ каждою двускатною крышечкою верхней галлерейки, чудесное сооруженіе входной двери, наконецъ, прекрасное высокоизящное внутреннее устройство — все это дѣлаетъ Райволовскую сельскую церковь Богомолова однимъ изъ значительнѣйшехъ созданій новаго русскаго искусства.

Въ 1878 году Богомоловъ совершилъ путешествіе по Европѣ, всего болѣе по настояніямъ своего пріятеля В. В. Грязнова и моимъ. Онъ посѣтилъ парижскую всемірную выставку, гдѣ русскій отдѣлъ былъ такъ чудесно созданъ его другомъ и товарищемъ И. П. Ропетомъ; затѣмъ онъ побывалъ въ Италіи и Германіи. Это путешествіе необыкновенно благотворно подѣйствовало на него. «Онъ какъ бы воскресъ къ новой жизни и искусству", говоритъ В. В. Грязновъ, и съ новыми силами и восторгомъ принялся за работу.

Около 1879 года Богомоловъ построилъ, по заказу одной владѣлицы, вблизи Сиверской станціи Варшавской желѣзной дороги, 8 дачъ въ русскомъ и швейцарскомъ стилѣ.

Въ началѣ 80-хъ годовъ Богомоловъ отдѣлывалъ внутри домъ г. Варгунина въ Петербургѣ (на Фонтанкѣ, противъ дома графа Шереметева), причемъ столовая была устроена въ англійскомъ стилѣ временъ королевы Елисаветы, кабинетъ хозяина—во фламандскомъ, женская гостиная—въ стилѣ Помпадуръ, пріемная и гостиная—въ стиляхъ Людовиковъ XIV и XV.

Въ 1880 году Богомоловъ сочинилъ пьедесталъ для памятника Пушкину, сооруженнаго въ Москвѣ по проекту скульптора А. М. Опекушина. Пьедесталъ немало испорченъ банальной фигурой аллегорической „лиры", даже и до сихъ поръ продолжающей обезображивать наши памятники, театры и всяческія художественныя изображенія и гербы; но все-таки, этотъ пьедесталъ въ общемъ—монументалинъ и изященъ.

Послѣ кончины Императора Александра II, Богомоловъ участвовалъ въ двухъ конкурсахъ: въ одномъ—для храма, который предположено было соорудить на мѣстѣ, гдѣ смертельно раненъ былъ Императоръ, въ Петербургѣ; другомъ—для памятника въ его честь, въ Москвѣ. На обоихъ конкурсахъ Богомоловъ преміи не получилъ; только на первомъ ему былъ присужденъ почетный отзывъ—присужденіе, по моему мнѣнію, очень несправедливое, если сравнить проектъ Богомолова съ остальными четырьмя, получившими высшія преміи. Его проектъ заключалъ немало оригинальности и красивыхъ формъ, и только колокольня впереди, своею длинною вершиною, далеко неудовлетворительною, невыгодно закрывала красивыя формы храма. Колоссальный же крестъ съ надписью, возвышавшійся на западной сторонѣ, поверхъ колоссальнаго же средняго троечастнаго окна, представлялъ такую говорящую эмблему „мученичества", такъ бросался въ глаза изъ среды всей композиціи, такъ величественно поднимался чудесный формой своей въ самомъ центрѣ всего сооруженія, что все это вмѣстѣ могуче выдѣляло эти части проекта Богомолова среди всѣхъ другихъ проектовъ (между ними, проектъ Гуна и Китнера и другой, Шретера, выказали наиболѣе изящества и талантливости). Впрочемъ, ни одинъ изъ всѣхъ проектовъ не былъ утвержденъ и не исполнялся въ натурѣ. Но спустя два года, проектъ Богомолова привлекъ на себя вниманіе болгарскаго правительства и послужилъ, съ нѣкоторыми, очень существенными, измѣненіями не къ выгодѣ храма, вслѣдствіе соображеній экономическихъ,—для постройки собора во имя св. Александра, въ Софіи. Богомоловъ произвелъ эту постройку въ теченіе 1884 и 1885 годовъ.

Проектъ памятника Императору Александру II въ Москвѣ мало удался Богомолову: онъ былъ обширенъ, многосложенъ, съ огромными галлереями вверху, съ огромными залами внутри, для бюстовъ и статуй сподвижниковъ покойнаго Императора, а также для скрижалей или досокъ, назначенныхъ для начертанія на нихъ обширныхъ историческихъ текстовъ. Общій силуэтъ, равно какъ и всѣ отдѣльныя части и подробности, были неудачны.

Послѣдними замѣчательными работами Богомолова были: монументъ надъ могилой Мусоргскаго, на кладбищѣ Александро-Невской Лавры (1884—1885), и рѣшотка къ памятнику Глинки, въ Смоленскѣ (1886). Въ обоихъ этихъ созданіяхъ выразилась вся оригинальность Богомолова. Надгробный памятникъ Мусоргскому, съ русскимъ кокошникомъ вверху и съ большими крестами по бокамъ, съ фортепіанной клавіатурой подъ портретомъ погребеннаго въ медальонѣ (фортепіано—всегдашній спутникъ композитора), съ прелестной рѣшоткой вокругъ, увѣнчанной длинной полосой музыкаль-

ныхъ тэмъ Мусоргскаго, выкованныхъ изъ желѣза и позолоченныхъ,— все это дѣлаетъ памятникъ яркимъ и великолѣпнымъ явленіемъ па страницахъ исторіи русскаго художественнаго творчества. Не могу не вспомнить при этомъ съ удивленіемъ, что проектъ Богомолова вначалѣ не понравился большинству публики, видѣвшей его, въ 1882 году, на концертѣ, данномъ А. К. Лядовымъ, въ Музыкально-Драматическомъ Кружкѣ, въ память Мусоргскаго, и состоявшемъ изъ однихъ только произведеній этого композитора. Кто жаловался на „фортепіано", кто на разныя другія подробности. Но когда, вопреки всѣмъ разногласнымъ мнѣніямъ, памятникъ былъ исполненъ, онъ всѣмъ показался прекраснымъ своею оригинальностью и талантливостью.

Рѣшотка для памятника Глинки, по моему предложенію, уже вся сплошь составлена была изъ музыкальныхъ тэмъ Глинки, выкованныхъ изъ желѣза и позолоченныхъ. Такая „музыкальная рѣшотка"—до сихъ поръ совершенно единственная во всей Европѣ. Архитектурныя же ея формы—крайне изящны.

Въ 1883—1884 годахъ, Богомоловъ выстроилъ огромный каменный домъ купца Корзинкина, въ Москвѣ, въ русскомъ стилѣ, а въ 1884 году—большой деревянный ипподромъ, въ Петергофѣ.

Богомоловъ былъ въ полномъ разцвѣтѣ своихъ силъ и таланта, когда вдругъ, совершенно неожиданно, его застигла смерть. Лѣтомъ и осенью 1886 года, онъ часто дѣлалъ поѣздки, то въ Гатчину, гдѣ состоялъ архитекторомъ при Гатчинскомъ Сиротскомъ Институтѣ, то въ Москву, гдѣ отстраивалъ домъ, принадлежавшій ему съ братьями. Въ одну изъ такихъ поѣздокъ онъ заболѣлъ, повидимому простудившись на желѣзной дорогѣ. Сначала у него была рожа на лицѣ, которая быстро перешла на всю голову, а потомъ бросилась на мозгъ. Проболѣвъ всего нѣсколько дней, онъ скончался въ Петербургѣ, 24 ноября 1886 г., въ домѣ г. Варгунина, который весь отстроилъ очень художественно, и гдѣ самъ жилъ послѣдніе годы. Братья увезли его тѣло въ Москву и похоронили его на Ваганьковскомъ кладбищѣ, рядомъ съ отцомъ и матерью. Памятникъ надъ его могилой, необыкновенно оригинальный и изящный (огромный крестъ) сооруженъ по рисунку его искренняго друга и товарища по таланту и русскому искусству, И. П. Ропета.

Вѣстникъ изящныхъ искусствъ, 1887 года, томъ I, выпускъ V, стр. 67–83.

Французъ о русскихъ музыкантахъ.

Мнѣ случилось недавно читать очень интересные отзывы одной изъ большихъ парижскихъ газетъ о нашихъ современныхъ композиторахъ. Такіе отзывы вовсе не что нибудь экстраординарное: нынче все больше и больше обращаютъ въ Европѣ вниманія на нашу музыку и изучаютъ ее. Тѣмъ не менѣе, я полагаю, что русскимъ читателямъ будетъ очень небезъинтересно узнать, что про наше искусство говорятъ заграницей. Потому я и попробую дать здѣсь краткое извлеченіе изъ заинтересовавшихъ меня отзывовъ.

Статей, мною видѣнныхъ было всего три; авторъ ихъ нѣкто Де-Ломань, а напечатаны онѣ въ газетѣ „Soir", подъ заглавіемъ: „Новая русская школа".

Въ первой статьѣ Де-Ломань говоритъ, что всякій годъ, пока бываютъ закрыты комическая опера и опереточные театры, онъ старается заняться изученіемъ иностранныхъ музыкальныхъ школъ, и что такимъ образомъ онъ почти раньше всѣхъ другихъ парижскихъ музыкальныхъ критиковъ указалъ французской публикѣ на „Нибелунговъ" Рихарда Вагнера, „Мефистофеля" Бойто, „Царицу Савскую" Гольдмарка, и т. д. Послѣ того Де-Ломань объявляетъ, что въ нынѣшнемъ году намѣренъ заняться новой русской школой, по его мнѣнію, заслуживающей самаго серьезнаго вниманія и изученія. Онъ не намѣренъ говорить про творца русской музыки, Глинку, потому что онъ уже довольно извѣстенъ во Франціи, и о немъ писано уже достаточно. „Я оставлю также въ сторонѣ, — говоритъ г. Де-Ломань,—нѣкоторыхъ композиторовъ: Сѣрова, Чайковскаго и Рубинштейна, которые никогда не ставили себѣ задачею освободиться отъ ярма иностранныхъ композиторовъ. Я займусь теперь исключительно тѣми только русскими сочинителями, которыхъ тѣсно соединила одна и та же потребность: эманципироваться, и которые въ теченіе цѣлыхъ 20 лѣтъ усиливались положить основаніе новому періоду въ исторіи оперы. Число произведеній этихъ смѣлыхъ новаторовъ уже очень значительно. Сюда принадлежатъ: „Каменный гость" Даргомыжскаго, „Псковитянка" и „Майская ночь", Римскаго-Корсакова, „Князь Игорь", Бородина (еще не вполнѣ конченная), „Рат-

клифъ“ и „Анджело“, Кюи. Но партикуляристскія тенденціи новой школы гораздо менѣе радикальны въ симфонической и фортепіанной музыкѣ“.

Свое обозрѣніе Де-Ломань начинаетъ съ сочиненій Лядова. Сожалѣя объ ихъ маломъ количествѣ, онъ говоритъ, что всѣ они отличаются элегантностью и остроумною гармоніею, прелестью и свѣжестью вдохновенія. Лучшими изъ произведеній Лядова Де-Ломань называетъ „Бирюльки“, три мазурки, „Арабески“, двѣ тетради „Интермеццо“, необыкновенно деликатныя, по его словамъ, прелестный вальсъ и этюдъ. Въ заключеніе онъ замѣчаетъ, что стиль Лядова все болѣе и болѣе расширяется, и надобно ожидать отъ него значителныхъ оркестровыхъ сочиненій.

Фортепіанныя сочиненія гг. Кюи, Щербачева, Ласковскаго и нѣкоторыхъ другихъ Де-Ломань обходитъ молчаніемъ, говоря, что не видалъ ихъ самъ, а въ настоящихъ статьяхъ намѣренъ говорить только о тѣхъ сочиненіяхъ, которыя имѣлъ возможность изучать самъ. Но онъ упоминаетъ мимоходомъ замѣчательныя переложенія Балакиревымъ „Хоты“ и второй испанской увертюты Глинки.

Переходя къ русскимъ симфоніямъ, Де-Ломань называетъ „очень интересною“ симфонію es-dur Аренскаго, и говоритъ о ней нѣсколько симпатическихъ словъ. Затѣмъ онъ переходитъ къ Бородину. „Манера этого композитора,—заявляетъ онъ, —гораздо смѣлѣе, оригинальнѣе и, прибавлю суровѣе“. Кюи (въ своемъ сочиненіи о русской музыкѣ) упрекаетъ Бородина въ злоупотребленіи перемѣнами такта и ритма. Фактъ этотъ справедливъ, но многія части сочиненій Бородина, именно отъ этихъ перемѣнъ получаютъ совершенно особое значеніе; такъ, напримѣръ, во второй симфоніи прелестное анданте, съ которымъ связывается финалъ, въ плясовомъ темпѣ, со сверкающимъ колоритомъ, и увлекательный до головокруженія“.

Вторую свою статью Де-Ломань начинаетъ сожалѣніемъ о томъ, что не имѣлъ возможности узнать всѣ симфоническія сочиненія новой русской школы, такъ какъ ему удалось получить изъ Россіи лишь нѣкоторыя изъ числа этихъ партитуръ. Такъ напримѣръ, онъ знаетъ „Садко“ Римскаго-Корсакова, но еще не знаетъ его „Антара“, который однако-же, „есть лучшее симфоническое произведеніе этого автора“; знаетъ „Тамару“ Балакирева, но не знаетъ его „Лира“.

Про оперу „Ратклиффъ“ Де-Ломань говоритъ, что она обнаруживаетъ въ авторѣ ея, Цезарѣ Кюи, качества первостепеннаго композитора: несомнѣнную силу выраженія, широкую и могучую декламацію, почти всегда счастливый музыкальный колоритъ, обильныя и очень своеобразныя мелодическія идеи. Въ особенности ему нравятся: первый хоръ въ началѣ оперы, очень могучаго склада, выразительная арія Макъ-Грегора и прекрасный ансамбль въ концѣ 1-го акта;

во 2-мъ актѣ: арія Леслея, сцена у Чернаго камня между Ратклиффомъ и Дугласомъ; въ 3-мъ — мастерской оркестровый антрактъ, поэтическій романсъ Маріи и любовный дуэтъ въ концѣ оперы.

Тѣ-же самыя качества встрѣчаются и во второй оперѣ Кюи, „Анджело", только въ еще высшей степени. „Я сильно рекомендовалъ-бы всѣмъ любителямъ,—говоритъ Де-Ломань, — познакомиться съ этою партитурой. Можетъ быть, иные будутъ нападать на гармоническія смѣлости или, если угодно, дерзости этого созданія, на слишкомъ частые переломы ритма, жесткости стиля. Но я одинъ изъ тѣхъ, кого не пугаетъ потребность художественной эманципаціи, которою, кажется, наполненъ Кюи, и я всегда охотно апплодирую усиліямъ искателей; но я оставляю, однако-же, за собою право высказывать собственное свое мнѣніе, когда мнѣ кажется, что эти искатели выходятъ за предѣлы своей цѣли, или сами преувеличиваютъ важность своихъ открытій".

Въ третьей своей статьѣ Де-Ломань пишетъ: „Повторю еще разъ то, что уже прежде говорилъ: русскіе романсисты теперь у насъ въ модѣ. Отчего-бы и русскимъ композиторамъ не воспользоваться благосклоннымъ расположеніемъ французской публики? Эта благосклонность высказывается всякій день все съ новой силой, кажется, теперь менѣе исключительною, чѣмъ прежде... Иные у насъ боятся, чтобъ любопытство къ чужеземнымъ созданіямъ не повредило успѣху нашихъ собственныхъ національныхъ произведеній. Но зачѣмъ же намъ такъ трусить? Намъ понадобилось 30 лѣтъ, чтобы открыть Льва Толстого и Достоевскаго; Фёльэ, Додэ и Зола давнымъ давно популярны внѣ Франціи, а между тѣмъ, какъ всѣ наши новѣйшія оперы, хотя сколько-нибудь замѣчательныя, приняты на иностранныхъ сценахъ, мы не получаемъ на нашей собственной сценѣ другого угощенія, кромѣ „Риголетто", „Травіаты" и „Троваторе". Поэтому я съ полнымъ спокойствіемъ духа продолжаю свои прогулки по музыкальной Европѣ, и, не задумываясь нисколько, причисляю „Псковитянку" Римскаго-Корсакова, которую только-что кончилъ изучать, къ числу замѣчательнѣйшихъ произведеній не только новой русской школы, но всего современнаго искусства... Второй актъ, „Вѣче", великолѣпенъ по колориту, движенію, и заканчивается воинственною пѣснью, необыкновенно оригинальною и вѣрною по выраженію. Вдохновеніе Римскаго-Корсакова все насквозь проникнуто благоговеніемъ народныхъ русскихъ пѣсенъ, хорошо ему извѣстныхъ, такъ какъ онъ издалъ цѣлый сборникъ, въ высшей степени интересный, такихъ пѣсенъ, имъ собранныхъ и гармонизованныхъ.

„Не смотря на то, что Римскому-Корсакову всего 40 съ небольшимъ лѣтъ, у него было уже нѣсколько замѣчательныхъ учениковъ. Между ними я особенно укажу на Глазунова, очень молодого, но

уже написавшаго много оркестровыхъ сочиненій: двѣ симфоніи, двѣ увертюры на греческія темы и симфоническую поэму „Стенька Разинъ". Замѣтимъ, что форма „симфоническая поэма" пользуется въ Россіи необыкновенною любовью, и что Листъ (котораго я намѣренъ анализировать съ этой точки зрѣнія) нашелъ тамъ своихъ самыхъ ревностныхъ подражателей. Первая симфонія Глазунова (которую я одну только и знаю изъ всѣхъ его оркестровыхъ сочиненій) раздѣляется, по принятому обычаю, на четыре части. Первое аллегро отличается живописнымъ интересомъ первой темы и превосходнымъ чувствомъ звучности; скерцо изящно (élégant); адажіо полно меланхолической граціи; по мнѣ менѣе нравится финалъ, состоящій изъ немного безсвязнаго ряда польскихъ пѣсенъ, представляющихъ интересъ очень неравный. Въ общемъ—это есть сочиненіе, еще нѣсколько разрозненное, но много обѣщающее въ будущемъ.

„У насъ во Франціи еще не знаютъ ни имени Глазунова, ни имени Римскаго-Корсакова, даромъ, что этотъ послѣдній уже полный мастеръ. Напротивъ, Чайковскій пользуется у насъ нѣкоторою популярностью, и именно, со времени исполненія превосходной его симфонической поэмы „Буря" на одномъ изъ русскихъ концертовъ во время парижской всемирной выставки 1878 года. Но мнѣ извѣстны менѣе всѣхъ остальныхъ русскихъ музыкальныхъ сочиненій, именно, сочиненія Чайковскаго. Начиная настоящій рядъ статей, я не имѣлъ другого путеводителя, кромѣ брошюры Кюи о русской музыкѣ, а онъ упрекаетъ Чайковскаго въ эклектизмѣ. Но, быть можетъ, это нѣсколько произвольно. Скажу только, что квартетъ Чайковскаго, сочиненіе 22, доставилъ мнѣ величайшее удовольствіе, и что мнѣ очень понравилось тамъ прелестное первое аллегро, поэтическое анданте, блестящій и одушевленный финалъ. Свѣжесть вдохновенія, новость ритмовъ, изящество гармоніи, мастерство въ употребленіи инструментовъ—всѣ эти соединенныя качества дѣлаютъ этотъ крартетъ истиннымъ chef d'oeuvre'омъ".

Таково главное содержаніе трехъ первыхъ статей Де-Ломаня. По мѣрѣ появленія слѣдующихъ, я надѣюсь знакомить съ ними читателей „Новостей". Нельзя требовать отъ иностранца такой-же вѣрной, полной и всесторонней оцѣнки новыхъ нашихъ композиторовъ, какая возможна для насъ самихъ здѣсь, но нельзя не быть довольнымъ и тѣмъ, что мы находимъ у Де-Ломаня, и не видѣть съ особеннымъ удовольствіемъ, какъ наши талантливые музыканты начинаютъ возбуждать интересъ даже и во Франціи и расширяютъ намъ музыкальный горизонтъ и интеллигенцію.

(„Новости", 1887 г., 16-го января № 15).

Архитектурная затѣя московской городской думы.

Я прочиталъ въ № 20 „Петербургской газеты“ слѣдующее извѣстіе: „Московской городской голова, какъ намъ сообщаютъ, обратился на дняхъ въ Московское археологическое общество съ просьбою разсмотрѣть и высказать свои замѣчанія относительно проектовъ для постройки московской думы... Планы и фасады для новой думы проектированы архитекторами: В. П. Карнеевымь, Д. Н. Чичаговымъ и Терскимъ...“ Это извѣстіе не только удивило, но привело меня въ ужасъ. Какъ! Сочинены и представлены новые проекты, а куда же дѣвался прежній проектъ профессора Ал. Ив. Резанова? Его забыли, или не хотятъ знать? Но вѣдь тотъ проектъ былъ великолѣпенъ. Это былъ проектъ высокоталантливый, полный самостоятельной оригинальности, въ стилѣ превосходной русской архитектуры XVII вѣка. Оно и не мудрено. Профессоръ Резановъ одинъ изъ самыхъ талантливыхъ нашихъ художниковъ, онъ такъ долго и такъ пристально изучалъ созданія древняго нашего народнаго архитектурнаго генія. Глубоко убѣжденный въ этомъ, я писалъ (въ 1883 году) въ своей статьѣ: «Наша архитектура за послѣднія 25 лѣтъ» вотъ что: «Самымъ замѣчательнымъ созданіемъ Резанова, за послѣднее время, былъ проектъ московской думы, въ московскомъ стилѣ XVII вѣка (сочиненъ въ началѣ 70-хъ годовъ). Пять широкихъ аркадъ, идущихъ въ вышину всего зданія, сквозь три этажа, составляютъ главный корпусъ, и, наклонившись кверху, съ двухъ сторонъ, подъ карнизъ, накрыты, какъ вѣнцомъ, выгнутою русскою изразчатой кровлей со сквознымъ гребнемъ вверху. По угламъ строенія—многоэтажныя башенки, изъ которыхъ уже и каждая, сама по себѣ взятая, есть прекрасное художественное созданіе. Этотъ проектъ по красивости, характерности, сильнымъ и рѣшительнымъ массамъ, прекраснымъ деталямъ,—едва-ли не лучшее созданіе Резанова. Надо бы желать, чтобъ онъ былъ когда-нибудь приведенъ въ исполненіе. Тогда у насъ былъ бы прекрасный домъ думы, достойный стоять на ряду если не съ самыми капитальными ратушами старой Европы (въ числѣ ихъ есть во Франціи, Германіи, Бельгіи, Италіи, созданія изуми-

тельныя по красотѣ, силѣ и геніальности), то по крайней мѣрѣ, съ лучшими и талантливѣйшими между ними». Съ этимъ моимъ мнѣніемъ были согласны всѣ значительнѣйшіе наши архитекторы. Послѣ того, когда оно было мною печатно высказано, я былъ крѣпко обрадованъ, увидавъ, сколько нашихъ лучшихъ художниковъ съ нимъ согласны. Итакъ, проектъ Резанова имѣетъ для насъ, для нашего искусства, крупное значеніе. Какъ же его бросаютъ въ сторону, какъ же его не хотятъ знать? Неужели потому только, что думу будутъ теперь строить на новомъ мѣстѣ, а не на прежнемъ?

Но это не отвѣтъ, это не возраженіе, это не резонъ. Авторъ всегда могъ бы измѣнить свой проектъ согласно съ условіями новой мѣстности. Или, пожалуй, петербургскіе архитекторы для Москвы болѣе не нужны? Но это былъ бы отвѣтъ еще нелѣпѣе. Я не видалъ проектовъ гг. Карнеева, Чичагова, Терскаго, готовъ вѣрить, что и кромѣ Резанова могутъ быть у насъ талантливые и самостоятельные архитекторы (русская земля не клиномъ сошлась), но мнѣ кажется, что раньше, чѣмъ игнорировать такое великолѣпное созданіе, какъ „дума Резанова“, надо убѣдиться самимъ, да и доказать всѣмъ намъ, русской публикѣ, что проектъ Резанова ничего не стоитъ и что его исполнять не слѣдуетъ или нельзя, и что, молъ, проекты гг. Карнеевыхъ, Чичаговыхъ, Терскихъ,—это-то и есть сама талантливость, сама красота, самъ русскій стиль, сама оригинальность и новизна. Дай Богъ, дай Богъ чтобы это доказано было!

Значитъ, много новыхъ и крупныхъ талантовъ у насъ теперь народилось. Чего же еще лучше? Но все мнѣ кажется, что что-бы ни придумала, что-бы ни рѣшила московская дума, она была обязана, дѣлая теперь выставку „новыхъ проектовъ“, выставить тоже и „старый“ проектъ этого бѣднаго позабытаго Резанова. Мы-бы тогда посмотрѣли, чья взяла бы въ глазахъ публики? Я немного отгадываю—чья.

Новости, 1887 года, 25 января. № 24.

Выставка русскаго кружева.

На этой недѣлѣ происходила въ Петербургѣ выставка, которую, къ моему великому сожалѣнію, могла видѣть лишь небольшая доля нашей публики, но которая въ высшей степени заслуживала того, чтобы ее видѣла, знала и оцѣнила вся наша публика. Это выставка „Маріинской школы русскихъ кружевницъ“, состоящей подъ покровительствомъ Государыни Императрицы. Квартира выставки (помѣщающейся на Гагаринской улицѣ, № 15), такъ миніатюрна, что лишь очень небольшое число постороннихъ людей можетъ тамъ находиться за одинъ разъ, и потому комитетъ школы долженъ былъ сдѣлать впускъ по билетамъ; самая же выставка могла продолжаться всего лишь 5—6 дней, для того чтобы не слишкомъ прерывать занятія ученицъ.

Школа русскихъ кружевницъ, содержимая на средства государственнаго казначейства, возникла въ 1883 году, по иниціативѣ и по представленію С. А. Давыдовой, положившей много лѣтъ своей жизни на изученіе русскаго кружева. Она изъѣздила Россію вдоль и поперекъ, для того, чтобы изучить во всей подробности, на самыхъ мѣстахъ призводства, одну изъ самыхъ національныхъ и исторически знаменитыхъ отраслей древняго русскаго искусства, къ несчастью довольно давно падавшую все ниже и ниже и терявшую всѣ прежнія свои достоинства когда то знаменитыя на всю Европу. Полная убѣжденія въ томъ, что наше кружево можетъ и должно воротить себѣ свой прежній блескъ, С. А. Давыдова собрала по избамъ, по рынкамъ, по торговкамъ, по женскимъ монастырямъ, по частнымъ коллекціямъ, громадную массу великолѣпнѣйшихъ образцовъ стараго и новаго русскаго кружева, самыхъ національныхъ и коренныхъ нашихъ узоровъ, и, на основаніи такого матеріала, написала сочиненіе: „Русское кружево, въ историческомъ, техническомъ и статистическомъ отношеніи“; его сопровождалъ огромный атласъ фотографическихъ снимковъ. За это сочиненіе Академія наукъ присудила ей премію. Изъ своихъ образцовъ она образовала кружевной музей, расположенный по губерніямъ при школѣ кружевницъ.

Директрисой школы состоитъ, по ея выбору, высокоуважаемая ею личность, Елиз. Евгр. Новосильцева, нѣсколько лѣтъ передъ тѣмъ стоявшая во главѣ собственной своей маленькой школы кружевницъ въ Москвѣ. Будучи великимъ знатокомъ техническаго кружевнаго производства и обладая большимъ художественнымъ вкусомъ, Е. Е. Новосильцева ознаменовала свою дѣятельность тѣмъ, что выплела со своею школою множество кружевъ по образцамъ древнихъ русскихъ рисунковъ и по рукописямъ старыхъ нашихъ эпохъ. И вотъ такія-то двѣ личности, глубоко приготовленныя къ истинному пониманію стариннаго нашего кружевного производства и болѣе чѣмъ кто бы то ни было у насъ пригодныя къ дѣлу обновленія его, стали во главѣ Маріинской школы кружевницъ. Конечно, можно было впередъ быть увѣреннымъ, что результаты получатся самыя блестящіе и самые благодѣтельные. Оно такъ и вышло. Въ короткое время своего существованія, школа шла отъ успѣховъ къ успѣхамъ. Въ 1885 г. она была уже въ состояніи выступить на двухъ выставкахъ: одна изъ нихъ происходила въ собственномъ маленькомъ ея помѣщеніи, другая въ зданіи Соляного городка, на общей промышленной выставкѣ. Уже и тогда школа представляла много замѣчательнаго, и отчасти превосходнаго; нынче же, это замѣчательное и превосходное еще значительнѣе возросло. И опытности больше у руководительницъ дѣла, и онѣ располагаютъ, сравнительно говоря, бо́льшими средствами исполненія.

Прежде школа состояла изъ шести ученицъ (присылаемыхъ, на годъ каждая, изъ разныхъ русскихъ губерній, представляющихъ собою центры кружевного производства), нынче такихъ ученицъ въ школѣ уже цѣлыхъ 14. Количество заказовъ увеличивается со всѣхъ сторонъ, въ томъ числѣ за-границу, и, конечно, разнообразность этихъ заказовъ и требованій невольно ведетъ къ расширенію дѣятельности школы и къ повышенію ея художественнаго и техническаго уровня.

Въ нынѣшнемъ году выставка была расположена въ четырехъ комнатахъ. Здѣсь всѣ стѣны были увѣшены сотнями большихъ и малыхъ образцовъ русскаго кружевного плетенья: столы, стоящіе у стѣнъ, также были покрыты разнообразными образцами русскаго кружева. Любопытно было видѣть, съ чего начинали и начинаютъ свое ученіе въ школѣ русскія крестьянскія дѣвушки, пріѣзжающія сюда въ Петербургъ, учиться кружевному дѣлу. Каждая изъ нихъ уже твердо знаетъ кружевное производство своего родного мѣста: Мценска, Вологды, Рязани, Тулы и т. д. Она уже мастерица до извѣстной степени. Но большинство ихъ обыкновенно даже вовсе безграмотно, и ничего не знаетъ, кромѣ одного кружева своего плетенья. Ни о чемъ художественномъ онѣ не имѣютъ никакого по-

нятія. Вотъ ихъ въ школѣ и стараются, кромѣ практическихъ занятій, образовать хоть немного: ихъ учатъ рисованію, онѣ имъ занимаются, и у себя дома, и въ школѣ, подъ руководствомъ отличнаго учителя, г. Гальнбека, преподавателя Штиглицевской школы, а также и въ этой послѣдней.

Разсматривая рисунки ихъ, наваленные грудой на столахъ нынѣшней выставки, нельзя было не удивляться успѣшности этого ученія и быстротѣ улучшенія, благодаря системѣ орнаментальнаго рисованія, преподаваемаго г. Гальнбекомъ. Черезъ короткое время эти ученицы не только хорошо рисуютъ задаваемыя имъ фигуры, но начинаютъ мало-по-малу и сами сочинять узоры кружевъ въ строго національномъ стилѣ, а нѣкоторыя, окончивши ученье и воротясь на родину, гдѣ становятся, въ свою очередь, преподавательницами кружевного производсгва и насадительницами истиннаго художественно-національнаго русскаго стиля, нерѣдко присылаютъ сюда такіе новые образцы, такіе узоры, такія кружевныя фигуры и комбинаціи, которые способны сильно порадовать каждаго интересующагося русскимъ художественно-промышленнымъ творчествомъ. Даровитыми оказываются очень многія ученицы школы. Народный творческій духъ не изсякаетъ.

Надо было бы написать цѣлый каталогъ съ иллюстраціями, чтобы дать понятіе о всемъ разнообразіи русскаго кружева, появившагося нынѣ на выставкѣ школы. Я ограничусь только тѣмъ, что укажу здѣсь на главнѣйшіе кружевные предметы, обращающіе на себя вниманіе, кромѣ того, оригинальностью и національнымъ характеромъ входящихъ въ составъ ихъ кружевъ. Тутъ были: широкія полотнища занавѣсокъ для оконъ и дверей, цѣлыя полосы для украшенія стѣнъ, покрывала для подушекъ, воланы для платьевъ, кокошники, абажуры, безчисленные вороха широкаго и узкаго кружева для разныхъ частей женскаго костюма; великолѣпное кружево, плетеное изъ золота, иногда съ жемчугомъ, кружево съ бисеромъ и т. д. Все вмѣстѣ рисовало картину учрежденія, сильно развивающагося и совершенствующагося, учрежденія, приносящаго великую честь и пользу нашему отечеству.

Новости, 1887 г., 27 февраля № 56.

Двадцатипятилѣтіе Безплатной Музыкальной Школы.

I.

Безплатная Музыкальная Школа основана въ Петербургѣ четверть вѣка тому назадъ, и не понапрасну просуществовала столько времени на свѣтѣ. Она дала богатые плоды. Она, конечно, займетъ одну изъ самыхъ крупныхъ страницъ въ исторіи русской музыки. И это оттого, что въ первую же минуту своего нарожденія она себѣ намѣтила задачу великую и глубокую, осталась ей вѣрна въ продолженіе всѣхъ 25-ти лѣтъ своего существованія и выполняла ее всегда съ несокрушимымъ мужествомъ и энергіей. Въ Россіи музыкальныхъ школъ много, и въ Петербургѣ, и въ Москвѣ, и въ Кіевѣ, и на Кавказѣ, и въ разныхъ другихъ краяхъ нашего отечества, но ни одна изъ нихъ никогда не испытывала никакихъ превратностей. У всѣхъ у нихъ жизнь течетъ кротко и мирно, никто ихъ не затрогиваетъ, никто на нихъ не нападаетъ, онѣ въ самомъ невозмутимомъ спокойствіи продолжаютъ свое дѣло, учатъ музыкальной грамотѣ, учатъ пѣть и играть, даютъ концерты, и никто ничего противъ нихъ не имѣетъ. Всякій твердо убѣжденъ, что онѣ дѣлаютъ дѣло хорошее, полезное, даже высоко-національное, что на нихъ надо смотрѣть съ симпатіей, съ почтеніемъ. И кто только можетъ, старается помочь имъ: кто деньгами, кто своимъ вліяніемъ, наконецъ, чѣмъ только можетъ. Безплатная Музыкальная Школа не пользовалась такою благодатью. Къ ней общество наше было благосклонно, но не долго, только въ самомъ началѣ ея существованія, пока большинству публики не было еще ясно, что̀ такое именно эта Школа, чего она желаетъ, куда стремится. Но лишь только истинный смыслъ и направленіе Безплатной Музыкальной Школы обозначились явственно, тотчасъ появились у нея безчисленные враги, усердные, настойчивые, и уже во всю четверть вѣка ея существованія не переставали удостоивать ее своего самаго горячаго вни-

нятія. Вотъ ихъ въ школѣ и стараются, кромѣ практическихъ занятій, образовать хоть немного: ихъ учатъ рисованію, онѣ имъ занимаются, и у себя дома, и въ школѣ, подъ руководствомъ отличнаго учителя, г. Гальнбека, преподавателя Штиглицевской школы, а также и въ этой послѣдней.

Разсматривая рисунки ихъ, наваленные грудой на столахъ нынѣшней выставки, нельзя было не удивляться успѣшности этого ученія и быстротѣ улучшенія, благодаря системѣ орнаментальнаго рисованія, преподаваемаго г. Гальнбекомъ. Черезъ короткое время эти ученицы не только хорошо рисуютъ задаваемыя имъ фигуры, но начинаютъ мало-по-малу и сами сочинять узоры кружевъ въ строго національномъ стилѣ, а нѣкоторыя, окончивши ученье и воротясь на родину, гдѣ становятся, въ свою очередь, преподавательницами кружевного производсгва и насадительницами истиннаго художественно-національнаго русскаго стиля, нерѣдко присылаютъ сюда такіе новые образцы, такіе узоры, такія кружевныя фигуры и комбинаціи, которые способны сильно порадовать каждаго интересующагося русскимъ художественно-промышленнымъ творчествомъ. Даровитыми оказываются очень многія ученицы школы. Народный творческій духъ не изсякаетъ.

Надо было бы написать цѣлый каталогъ съ иллюстраціями, чтобы дать понятіе о всемъ разнообразіи русскаго кружева, появившагося нынѣ на выставкѣ школы. Я ограничусь только тѣмъ, что укажу здѣсь на главнѣйшіе кружевные предметы, обращающіе на себя вниманіе, кромѣ того, оригинальностью и національнымъ характеромъ входящихъ въ составъ ихъ кружевъ. Тутъ были: широкія полотнища занавѣсокъ для оконъ и дверей, цѣлыя полосы для украшенія стѣнъ, покрывала для подушекъ, воланы для платьевъ, кокошники, абажуры, безчисленные вороха широкаго и узкаго кружева для разныхъ частей женскаго костюма; великолѣпное кружево, плетеное изъ золота, иногда съ жемчугомъ, кружево съ бисеромъ и т. д. Все вмѣстѣ рисовало картину учрежденія, сильно развивающагося и совершенствующагося, учрежденія, приносящаго великую честь и пользу нашему отечеству.

Новости, 1887 г., 27 февраля № 56.

Двадцатипятилѣтіе Безплатной Музыкальной Школы.

I.

Безплатная Музыкальная Школа основана въ Петербургѣ четверть вѣка тому назадъ, и не понапрасну просуществовала столько времени на свѣтѣ. Она дала богатые плоды. Она, конечно, займетъ одну изъ самыхъ крупныхъ страницъ въ исторіи русской музыки. И это оттого, что въ первую же минуту своего нарожденія она себѣ намѣтила задачу великую и глубокую, осталась ей вѣрна въ продолженіе всѣхъ 25-ти лѣтъ своего существованія и выполняла ее всегда съ несокрушимымъ мужествомъ и энергіей. Въ Россіи музыкальныхъ школъ много, и въ Петербургѣ, и въ Москвѣ, и въ Кіевѣ, и на Кавказѣ, и въ разныхъ другихъ краяхъ нашего отечества, но ни одна изъ нихъ никогда не испытывала никакихъ превратностей. У всѣхъ у нихъ жизнь течетъ кротко и мирно, никто ихъ не затрогиваетъ, никто на нихъ не нападаетъ, онѣ въ самомъ невозмутимомъ спокойствіи продолжаютъ свое дѣло, учатъ музыкальной грамотѣ, учатъ пѣть и играть, даютъ концерты, и никто ничего противъ нихъ не имѣетъ. Всякій твердо убѣжденъ, что онѣ дѣлаютъ дѣло хорошее, полезное, даже высоко-національное, что на нихъ надо смотрѣть съ симпатіей, съ почтеніемъ. И кто только можетъ, старается помочь имъ: кто деньгами, кто своимъ вліяніемъ, наконецъ, чѣмъ только можетъ. Безплатная Музыкальная Школа не пользовалась такою благодатью. Къ ней общество наше было благосклонно, но не долго, только въ самомъ началѣ ея существованія, пока большинству публики не было еще ясно, что̀ такое именно эта Школа, чего она желаетъ, куда стремится. Но лишь только истинный смыслъ и направленіе Безплатной Музыкальной Школы обозначились явственно, тотчасъ появились у нея безчисленные враги, усердные, настойчивые, и уже во всю четверть вѣка ея существованія не переставали удостоивать ее своего самаго горячаго вни-

манія и преслѣдованія. Безплатная Школа не могла сдѣлать ни одного шага, чтобы предпринятое ею не было тотчасъ выбранено, осмѣяно, опозорено. Что̀ она ни предпринимала, что̀ ни приносила нашей публикѣ, все оказывалось для публики и ея критиковъ либо плохимъ, либо ничтожнымъ, либо фальшивымъ и вреднымъ. Противъ Безплатной Школы проповѣдывались походы, предпринимались тщательно обдуманныя и искусно комбинированныя сраженія. Въ лучшемъ случаѣ отъ нея отвертывались съ презрѣніемъ и пробовали игнорировать ее, какъ силу ничтожную и ни на что не годную.

Но отчего же такая разница въ судьбахъ всѣхъ нашихъ музыкальныхъ школъ, съ одной стороны, и Безплатной Музыкальной Школы, съ другой? Отчего тутъ гнѣвъ, а тамъ милость? Отчего тамъ симпатіи, а здѣсь отвращеніе?

Оттого, что тѣ школы не выходили изъ рамокъ всего общепринятаго, всего того, что̀ воспринимается на вѣру съ дѣтства, и потомъ всегда свято хранится по преданію, всего того, къ чему всѣ давно привыкли, что̀ не нарушаетъ ничьего образа мыслей,—а эта Безплатная Школа вздумала вдругъ жить своимъ собственнымъ умомъ и иниціативой, своимъ собственнымъ понятіемъ и разсудкомъ. Тѣ школы всѣ принадлежатъ къ одному и тому же довольно безцвѣтному и безличному типу. Онѣ являются у насъ лишь сколкомъ съ нѣмецкихъ музыкальныхъ школъ. У нихъ нѣтъ никакихъ собственно своихъ, имъ лично принадлежащихъ задачъ и стремленій. Какія задачи и стремленія есть у музыкальныхъ школъ въ Лейпцигѣ или Берлинѣ, въ Вѣнѣ или Мюнхенѣ, тѣми самыми живутъ и дышатъ тоже и наши школы. Онѣ смиренно прозябаютъ съ нѣмецкимъ клеймомъ на лбу. Онѣ не чувствуютъ своего рабства и слѣпого подражанія, а если и видятъ иной разъ, то не чувствуютъ его унизительности. Онѣ не понимаютъ, да и понимать не желаютъ, что что̀ одной странѣ свойственно, что̀ тамъ законно и прекрасно, то̀, пожалуй, можетъ и не годиться другой странѣ, то̀ можетъ еще тамъ быть недостаточно и неудовлетворительно. «Разницы нѣтъ въ музыкѣ, нѣтъ въ ней различій по странамъ,—восклицаютъ закоренѣлые школьники и консерваторы. Музыка—языкъ универсальный; она вездѣ должна быть только одна и та же. Значитъ, и всѣ средства къ ея изученію и выраженію одни и тѣ же». Совсѣмъ другое дудумала всегда и представляла изъ себя Безплатная Музыкальная Школа. У нея былъ свой особенный типъ и обликъ, непохожій на типъ и обликъ прочихъ нашихъ школъ. Она являлась органомъ новыхъ русскихъ музыкантовъ-композиторовъ, прямыхъ наслѣдниковъ и продолжателей Глинки и Даргомыжскаго. А эти новые музыканты водружали знамя русской національности въ музыкѣ и никогда ему не измѣняли, во всѣ 25 лѣтъ существованія Школы. Они

бомъ, перепробовалъ голоса, записалъ фамиліи и назначилъ день для слѣдующаго собранія. Основаніе Школы было положено съ Божіею помощью. На слѣдующій разъ собралось также много народу, но первые посѣтители, большею частью студенты и жители мѣстныхъ окрестностей, недолго ходили въ классы пѣнія. Лѣто прервало занятія, а въ сентябрѣ помѣщеніе Школы перенесли въ зданіе городской думы, по ходатайству Н. Е. Молеріуса, секретаря думы (онъ былъ пѣвецъ-любитель, очень извѣстный въ то время). Явилось еще болѣе желающихъ пѣть, всякаго званія: чиновники, люди изъ купечества, ремесленники, студенты, много дамъ и дѣвицъ-любительницъ, не имѣющихъ средствъ учиться, но обладающихъ голосами и способностями. Въ то время еще не существовало нигдѣ даровыхъ классовъ пѣнія. Были любительскіе кружки, недоступные массѣ народа; въ этихъ кружкахъ музицировали для своего удовольствія, не преуспѣвая въ искусствѣ. Одно изъ такихъ обществъ любителей инструментальной музыки М. А. Балакиревъ думалъ присоединить къ нашей Школѣ, чтобы стать во главѣ его, учить и дирижировать тамъ, надѣясь составить изъ нихъ такой оркестръ любителей-музыкантовъ, который бы въ состояніи былъ исполнять сочиненія русскихъ новѣйшихъ сочинителей, желающихъ попробовать и послушать свои творенія въ школьномъ кружкѣ, прежде чѣмъ представлять ихъ на судъ публики. М. А. Балакиревъ, обладая громаднымъ талантомъ, жаждалъ дѣятельности, стремился принести пользу искусству. Но не было возможности сладить съ любительскимъ оркестромъ. Онъ оказался такъ слабъ въ знаніи музыки, что не могъ производить что нибудь порядочно, а учить каждаго отдѣльно и имѣть для каждаго инструмента учителей—Школа была не въ силахъ. М. А. Балакиревъ побился, побился и распустилъ хоръ. Съ пѣніемъ было легче сладить... Между женскими голосами оказалось нѣсколько замѣчательныхъ талантовъ. Такимъ Ломакинъ назначалъ особенные часы у себя на квартирѣ. Мужчинамъ-солистамъ онъ также давалъ отдѣльные уроки. Затѣмъ, Ломакинъ и Балакиревъ составили программу обученія въ Школѣ: элементарный классъ, классъ сольфеджіевъ, одиночное пѣніе, церковное пѣніе, теорія музыки, игра на скрипкѣ для желающихъ сдѣлаться впослѣдствіи учителями церковнаго пѣнія. Число желающихъ учиться въ Безплатной Школѣ было съ самаго же начала такъ громадно, что графъ Шереметевъ, стоя у окна своего дома, слѣдилъ за приходящими въ классы (въ его домѣ) и ужасался ихъ многочисленности: „Точно въ церковь валятъ",—говорилъ онъ своей старушкѣ, Татьянѣ Васильевнѣ"...

Въ 1863 году, наслѣдникъ цесаревичъ Николай Александровичъ, удостоивавшій Школу особаго своего вниманія, изъявилъ свое согласіе быть покровителемъ Школы; по кончинѣ его, его императорское высочество наслѣдникъ цесаревичъ Александръ Александровичъ, нынѣ царствующій государь императоръ, принялъ Школу подъ свое покровительство.

Итакъ, два русскихъ музыканта, одинъ уже 50-тилѣтній, опытный педагогъ, воспитавшій многія поколѣнія русскаго юношества, другой, 26-тилѣтній юноша, блестящій, смѣлый композиторъ, полный художественнаго почина и полный стремленія къ тому, чтобы доставить торжество русской національной школѣ,—вотъ какіе два, совершенно разнородныхъ, человѣка сошлись вмѣстѣ и положили осно-

II.

Въ своихъ автобіографическихъ «Запискахъ» Г. Я. Ломакинъ такъ разсказываетъ начало Безплатной Школы [1]).

„Въ 1860-хъ годахъ. Ломакинъ часто видѣлся съ М. А. Балакиревымъ, В. В. Стасовымъ и А. Н. Сѣровымъ. Разговоръ обыкновенно шелъ у нихъ о музыкальномъ прогрессѣ, о развитіи искусства хорового пѣнія, о превосходствѣ хора графа Шереметева (котораго Ломакинъ былъ капельмейстеромъ), и многіе приходили въ негодованіе, что такое музыкальное сокровище, какъ этотъ хоръ, доступно только малому числу слушателей, тогда какъ онъ долженъ быть общимъ достояніемъ... Ломакина вызывали на болѣе внѣшнюю и обширную музыкальную дѣятельность. И. А. Мельниковъ, любимый ученикъ Ломакина, подговаривалъ его составить городской хоръ. В. В. Стасовъ говорилъ: „Готовьте намъ учителей, Гавріилъ Якимовичъ; этого мало, что вы сами умѣете учить: васъ не будетъ—и кончено! Нѣтъ, оставьте послѣ себя учителей". М. А. Балакиревъ проводилъ мысль открыть безплатную музыкальную школу, къ которой бы примкнуло общество любителей, музыкантовъ и пѣвцовъ, и гдѣ его роль была бы управлять оркестромъ, а Ломакина—хоромъ. Ломакинъ горячо ухватился за эту мысль, прельщаясь надеждою привлечь въ эту школу массу народа со свѣжими голосами, дать возможность талантамъ бѣдныхъ людей учиться безплатно и, давъ имъ музыкальное образованіе, составлять изъ нихъ громадные хоры... М. А. Балакиревъ тоже имѣлъ свои золотыя мечты. Широкое поле дѣятельности открылось передъ ними, и они живо рѣшили осуществить свои замыслы... Мелькнула мысль у Ломакина о хорѣ графа Шереметева, какъ средствѣ заручиться помощью на первыхъ порахъ, но не легко было рѣшиться безпокоить графа просьбою жертвовать своимъ береженымъ хоромъ для публичнаго концерта. Однако, устройство народной музыкальной школы—предметъ столь уважительный, что можно было надѣяться на патріотизмъ графа Шереметева. Онъ уступилъ просьбамъ Ломакина. Имѣя въ своемъ распоряженіи столь богатый матеріалъ, Ломакинъ занялся выборкою репертуара, присоединилъ къ хору лучшихъ своихъ учениковъ и ученицъ, а также любителей и любительницъ, и далъ концертъ въ залѣ Дворянскаго Собранія, 11-го марта 1862 года, въ пользу открытія новой Безплатной Музыкальной Школы. Сборъ съ концерта далъ достаточныя средства и возможность приступить къ открытію Безплатной Школы. Испросивши разрѣшеніе генералъ-губернатора и найдя временно помѣщеніе для первыхъ собраній въ залѣ медико-хирургической академіи, по содѣйствію президента академіи, Дубовицкаго, было объявлено въ газетахъ объ открытіи Школы 18-го марта 1862 года. Любопытныхъ явилось множество, съ голосами и безъ голосовъ. Отслужили молебенъ. Ломакинъ обратился къ присутствующимъ съ маленькою рѣчью о нравственной пользѣ искусства, коснулся первыхъ правилъ музыки и самымъ удобопонятнымъ спосо-

---

[1]) Я дѣлаю здѣсь значительную выписку изъ автобіографіи Ломакина, такъ какъ и самая эта автобіографія написана была имъ, по моей просьбѣ, въ 1883 году, именно въ виду приближавшагося 25-ти лѣтія Школы.

бомъ, перепробовалъ голоса, записалъ фамиліи и назначилъ день для слѣдующаго собранія. Основаніе Школы было положено съ Божіею помощью. На слѣдующій разъ собралось также много народу, но первые посѣтители, большею частью студенты и жители мѣстныхъ окрестностей, недолго ходили въ классы пѣнія. Лѣто прервало занятія, а въ сентябрѣ помѣщеніе Школы перенесли въ зданіе городской думы, по ходатайству Н. Е. Молеріуса, секретаря думы (онъ былъ пѣвецъ-любитель, очень извѣстный въ то время). Явилось еще болѣе желающихъ пѣть, всякаго званія: чиновники, люди изъ купечества, ремесленники, студенты, много дамъ и дѣвицъ-любительницъ, не имѣющихъ средствъ учиться, но обладающихъ голосами и способностями. Въ то время еще не существовало нигдѣ даровыхъ классовъ пѣнія. Были любительскіе кружки, недоступные массѣ народа; въ этихъ кружкахъ музицировали для своего удовольствія, не преуспѣвая въ искусствѣ. Одно изъ такихъ обществъ любителей инструментальной музыки М. А. Балакиревъ думалъ присоединить къ нашей Школѣ, чтобы стать во главѣ его, учить и дирижировать тамъ, надѣясь составить изъ нихъ такой оркестръ любителей-музыкантовъ, который бы въ состояніи былъ исполнять сочиненія русскихъ новѣйшихъ сочинителей, желающихъ попробовать и послушать свои творенія въ школьномъ кружкѣ, прежде чѣмъ представлять ихъ на судъ публики. М. А. Балакиревъ, обладая громаднымъ талантомъ, жаждалъ дѣятельности, стремился принести пользу искусству. Но не было возможности сладить съ любительскимъ оркестромъ. Онъ оказался такъ слабъ въ знаніи музыки, что не могъ производить что нибудь порядочно, а учить каждаго отдѣльно и имѣть для каждаго инструмента учителей—Школа была не въ силахъ. М. А. Балакиревъ побился, побился и распустилъ хоръ. Съ пѣніемъ было легче сладить... Между женскими голосами оказалось нѣсколько замѣчательныхъ талантовъ. Такимъ Ломакинъ назначалъ особенные часы у себя на квартирѣ. Мужчинамъ-солистамъ онъ также давалъ отдѣльные уроки. Затѣмъ, Ломакинъ и Балакиревъ составили программу обученія въ Школѣ: элементарный классъ, классъ сольфеджіевъ, одиночное пѣніе, церковное пѣніе, теорія музыки, игра на скрипкѣ для желающихъ сдѣлаться впослѣдствіи учителями церковнаго пѣнія. Число желающихъ учиться въ Безплатной Школѣ было съ самаго же начала такъ громадно, что графъ Шереметевъ, стоя у окна своего дома, слѣдилъ за приходящими въ классы (въ его домѣ) и ужасался ихъ многочисленности: „Точно въ церковь валятъ“,—говорилъ онъ своей старушкѣ, Татьянѣ Васильевнѣ“...

Въ 1863 году, наслѣдникъ цесаревичъ Николай Александровичъ, удостоивавшій Школу особаго своего вниманія, изъявилъ свое согласіе быть покровителемъ Школы; по кончинѣ его, его императорское высочество наслѣдникъ цесаревичъ Александръ Александровичъ, нынѣ царствующій государъ императоръ, принялъ Школу подъ свое покровительство.

Итакъ, два русскихъ музыканта, одинъ уже 50-тилѣтній, опытный педагогъ, воспитавшій многія поколѣнія русскаго юношества, другой, 26-тилѣтній юноша, блестящій, смѣлый композиторъ, полный художественнаго почина и полный стремленія къ тому, чтобы доставить торжество русской національной школѣ,—вотъ какіе два, совершенно разнородныхъ, человѣка сошлись вмѣстѣ и положили осно-

ваніе Безплатной Школѣ. Первоначальная мысль всецѣло принадлежала Балакиреву, но осуществленіемъ своимъ эта мысль обязана Ломакину. Не будь послѣдняго, Балакиревъ, очень можетъ быть, никогда, или, по крайней мѣрѣ, долго не достигъ бы своей цѣли. Тогдашняя же минута была для этого самая благопріятная. Въ концѣ 50-хъ и въ началѣ 60-хъ годовъ, Россія словно воскресала къ новой жизни. Безплатныя воскресныя школы, общеобразовательныя и художественныя, возникали на всѣхъ концахъ Россіи, интеллигентный классъ повсюду устремлялся, со всею горячностью души, помочь общему невѣжеству, глубокой безграмотности массы. Въ эти дни всеобщаго радостнаго и свѣтлаго возбужденія, Балакиревъ, первый въ цѣлой Россіи, задумалъ помочь также и общей безграмотности музыкальной, и создать такую же школу безплатную для музыки, какіе существовали уже подъ именемъ «школъ грамотности», «школъ рисовальныхъ» и т. д., для общаго образованія и искусства. Это казалось ему тѣмъ болѣе нужнымъ, что основанная незадолго передъ тѣмъ консерваторія вовсе не соотвѣтствовала тогдашнимъ потребностямъ. Она желала только насадить у насъ нѣмецкую музыкальную рутину и цеховой ремесленный складъ; она высокомѣрно игнорировала русскую музыку, и съ презрѣніемъ смотрѣла на русскихъ композиторовъ, которыхъ повально всѣхъ называла „дилеттантами". Новая консерваторія вполнѣ оправдывала свое имя: она была въ высшей степени консервативна, всего болѣе признавала только общепринятыхъ „классиковъ", и не хотѣла знать ничего новаго. Подобный образъ мыслей не могъ не возмущать до глубины души такого истиннаго музыканта, такого глубоко-національнаго художника, какъ Балакиревъ. И онъ, оперевшись на своего стариннаго пріятеля, искренно уважаемаго имъ товарища по музыкѣ, Ломакина, создалъ Безплатную Школу. „Воздадимъ Русскому Музыкальному Обществу,—писалъ въ 1863 году одинъ изъ тогдашнихъ музыкальныхъ критиковъ, П. Сокальскій,—полную дань уваженія за его почтенные труды на поприщѣ музыкальнаго космополитизма. Мы признаемъ за его концертами достоинство превосходнаго развлеченія для публики; но образовательное вліяніе они могли имѣть только на немногихъ, которые къ тому подготовлены... Немалая заслуга Русскаго Музыкальнаго Общества состоитъ также въ томъ, что оно отчасти обрисовало русскую партію. Многіе у насъ не вѣрятъ въ эту партію. Ея нѣтъ, говорятъ они. И точно, для нея есть теперь только готовые матеріалы; соединить ихъ некому. Если бы Глинка былъ теперь живъ, можетъ быть, онъ соединилъ бы ихъ въ своей сильно-національной личности; это былъ бы для нихъ естественный глава, которому охотно подчинились бы разрозненные члены. Но теперь нѣтъ такой личности, и оттого центра для раз-

витія національнаго начала въ музыкѣ не образовалось у насъ и не существуетъ до сихъ поръ. Тѣмъ не менѣе, нѣкоторые эмементы русскаго свойства успѣли сгруппироваться въ Безплатной Школѣ, открытой въ 1862 году".

Дѣйствительно, будь Глинка живъ въ началѣ 60-хъ годовъ, навѣрное онъ никогда не былъ бы на сторонѣ новоучрежденной „нѣмецкой" нашей консерваторіи, и постоянно возмущался бы ея антинаціональнымъ направленіемъ. Навѣрное, онъ ко всему этому относился бы такъ, какъ относился во всѣ послѣдніе годы своей жизни Даргомыжскій, пріятель Глинки и товарищъ его по музыкѣ. И вотъ, именно настоящій ихъ духъ и направленіе были осуществлены въ Безплатной Школѣ Балакиревымъ.

Когда основывалась Безплатная Школа, Ломакинъ представлялъ себѣ, что главная ея задача—развитіе хороваго русскаго пѣнія. Въ этомъ смыслѣ онъ въ началѣ и направлялъ школу. Но скоро все измѣнилось подъ вліяніемъ сильной мысли и воли Балакирева. Въ первыхъ двухъ концертахъ Школы, 1862 года, онъ вовсе даже не участвовалъ: они вполнѣ были посвящены хоровому исполненію, оркестръ былъ маленькій, и Ломакинъ царствовалъ въ нихъ безраздѣльно. Представителями инструментальныхъ сочиненій явились только „Увертюры" („Іосифъ" Мегюля, „Мелюзина" Мендельсона). Но онѣ играли здѣсь роль единственно чего-то общепринятаго, условнаго: надо же, дескать, начать концертъ какой нибудь увертюрой. И исполнить эту неизбѣжную церемонію Ломакинъ поручилъ одному изъ тогдашнихъ дирижеровъ, Карлу Шуберту. И тотъ открывалъ концерты игранными сотни разъ классическими увертюрами Мегюля и Мендельсона. Съ 1863 года дѣло измѣняется. Дирижеромъ оркестра (уже большаго, полнаго) выступаетъ самъ Балакиревъ, и все общепринятое, условное, классическое начинаетъ исчезать. Свѣжая струя жизни и новизны влетаетъ въ концерты Безплатной Школы. Школа становится пропагандистской новой музыки, русской и европейской. Ломакинъ невольно покоряется вліянію своего юнаго пріятеля и товарища, и принимается исполнять въ концертахъ Школы такія созданія, до которыхъ прежде никогда самъ собою не дотронулся бы. Хоры XV и XVI вѣка, хоры Галлуса, Іомелли, Перголезе, Лейзринга, Гайдна, Россини, Мендельсона начинаютъ все болѣе и болѣе уступать мѣсто хорамъ Глинки, Даргомыжскаго, Шумана, Берліоза, Кюи, Римскаго-Корсакова, Мусоргскаго. Все, что было слабаго и безцвѣтнаго въ старомъ классическомъ репертуарѣ, все, что прежде было такъ любезно Ломакину, какъ канва, по которой онъ могъ вышивать со своимъ хоромъ разные превосходные хоровые эффекты, не обращая много вниманія на отсутствіе истинной музыки, все это мало-по-малу стало исчезать изъ концертовъ Безплатной

Музыкальной Школы. Удерживаются лишь сочиненія истинно замѣчательныя и характерныя, какъ, напримѣръ, нѣкоторые хоры Глюка и Генделя, или такія истинно-великія созданія, какъ, напримѣръ, „Ревкіемъ“ Моцарта. Самое исполненіе, оркестровое и хоровое, получаетъ новый характеръ.

Еще за два года до основанія Безплатной Школы, Даргомыжскій писалъ своей любимой ученицѣ, Л. И. Кармалиной: „Ежели вы сохранили въ пѣніи направленіе, данное вамъ здѣсь русскими композиторами (которые такъ усердно вами занимались), то я не удивляюсь вашимъ успѣхамъ (за границей). Естественность и благородство пѣнія русской школы не могутъ не произвести отраднаго впечатлѣнія посреди вычуръ нынѣшней итальянской, криковъ французской и манерности нѣмецкой школъ“... Но что тутъ говорено было про пѣніе солистовъ, то касалось и хоровъ, и оркестроваго исполненія. Стоитъ только вспомнить, съ какой антипатіей еще Глинка отзывался о разныхъ знаменитыхъ и модныхъ европейскихъ оркестрахъ, напримѣръ, объ оркестрѣ Парижской консерваторіи, распреславленномъ на цѣлый свѣтъ, но который, однако же, казался ему только «вычурнымъ и жеманнымъ, неестественнымъ и преувеличеннымъ». Новые русскіе музыканты, руководители Безплатной Школы, съ Балакиревымъ во главѣ, наслѣдовали взглядъ Глинки и Даргомыжскаго на музыкальное исполненіе и прилагали его на практикѣ, въ концертахъ Школы. Они глубоко преклонялись передъ тѣмъ, что встрѣчали правдиваго, значительнаго, своеобразнаго, великаго въ исполненіи великихъ или талантливыхъ европейскихъ капельмейстеровъ и пѣвцовъ, но несогласны были приносить въ жертву нашу собственную индивидуальность, затушать нашу собственную личность и національность. Самыя сочиненія русской музыкальной школы за послѣднее полстолѣтіе требовали своего особеннаго, самостоятельнаго исполненія, своимъ національнымъ складомъ и характеромъ призывали къ самобытности. И мало-по-малу не только у русскихъ пѣвцовъ-солистовъ, но у русскаго хора и оркестра сложился свой особенный складъ и физіономія, въ которыхъ иногда мы и сами не даемъ себѣ отчета, по привычкѣ, по близости къ нимъ, но которые несомнѣнно есть на лицо. Всего явственнѣе мы ихъ вдругъ видимъ и сознаемъ, когда иностранцы пробуютъ по-своему, по-обще европейскому, исполнять наши истинно-національныя музыкальныя созданія. Европейцы неспособны (до сихъ поръ, по крайней мѣрѣ) схватить настоящій складъ, духъ и характеръ истинно-русскаго музыкальнаго созданія, и всегда передаютъ его въ странномъ, искаженномъ видѣ. Попробуйте послушать гдѣ-нибудь въ Европѣ исполненіе русской оперы, русскаго романса, „Камаринской“, „Чухонской“, „Садки“, такъ, чтобъ въ самомъ дѣлѣ остаться довольнымъ. Это, покуда, со-

вершенно невозможная вещь. Исполненіе это для насъ невыносимо. Но то „свое", что̀ еще со временъ Глинки и Даргомыжскаго мало-по-малу выработалооь у нашего оркестра и хора, сохранилось всего болѣе въ своемъ наиболѣе настоящемъ. чистомъ видѣ, въ исполненіи Безплатной Музыкальной Школы, въ ея концертахъ. Преданія настоящаго, вѣрнаго исполненія ихъ созданій по личному преданію перешли сюда прямо отъ самихъ Глинки и Даргомыжскаго. Истинный „канонъ" для всей русской музыки здѣсь былъ. Всѣ прочіе наши дирижеры, и концертные, и оперные, волей-неволей принуждены были прислушиваться къ тому, *какъ* въ этихъ концертахъ исполнялись и „Камаринская", и „Малороссійскій казачокъ", и „Хота", и „Увертюра" изъ „Руслана", и интродукція этой оперы, и „Восточные танцы" оттуда же, и лучшія мѣста изъ „Русалки"; они должны были прислушиваться ко всему этому и, грызя удила, сообразоваться съ камертономъ, тутъ задаваемымъ.

Притомъ же, такъ какъ на нашей оперной сценѣ продолжали, еще со временъ Глинки, выкидывать вонъ многія изъ самыхъ капитальныхъ частей „Руслана", почти все самое геніальное, то традиція исполненія все болѣе и болѣе забывалась. Въ одной только Безплатной Школѣ, или въ концертахъ, управляемыхъ ея дирижеромъ, исполнялись, и притомъ съ величайшимъ совершенствомъ, всѣ эти чудныя созданія, 2-й и 3-й антрактъ, интродукція и „Лезгинка" цѣликомъ и т. д.

Весь этотъ самостоятельный починъ, все это неизбѣжное для всѣхъ вліяніе и учительство стали скоро ненавистны большинству публики, большинству музыкантовъ и критиковъ. Раздались отвсюду крики досады, негодованія, кровной непріязни. Одни жаловались, зачѣмъ нѣтъ въ концертахъ Безплатной Школы симфоній Моцарта, Гайдна и вообще преобладанія стариннаго репертуара прошлаго и начала нынѣшняго вѣка; другіе недовольны были отсутствіемъ виртуозовъ и плохой музыки, бывало прежде этими все только и исполняемой; еще иные презрителяно глядѣли не только на сочиненія новыхъ композиторовъ, которыхъ они плохо разбирали, а потому и ненавидѣли, но и на самихъ Глинку и Даргомыжскаго, которые казались имъ, вслѣдствіе обычнаго нашего раболѣпства передъ западнымъ „классицизмомъ", лишь посредственными композиторами. Сѣровъ—тотъ даже велъ во все продолженіе 60-хъ годовъ ожесточенный походъ противъ „Руслана", высшаго созданія всей русской музыки, и вмѣстѣ противъ Шумана, Берліоза и Листа, которые, вмѣстѣ съ Глинкой, были излюбленными авторами въ концертахъ Безплатной Школы. Антипатія Сѣрова къ новымъ русскимъ музыкантамъ была такъ велика, что принявшись, въ 1864 году, читать въ Безплатной Школѣ лекціи теоріи музыки, онъ нашелъ нужнымъ

и умѣстнымъ увѣрять своихъ слушателей, что новые русскіе музыканты вовсе *не способны* сочинять симфоній, и потому ихъ нѣтъ и не будетъ. Каково было удивленіе этихъ самыхъ слушателей, когда, нѣсколько мѣсяцевъ спустя, они услышали въ концертѣ 19 декабря 1865 года превосходную симфонію Римскаго-Корсакова! Впрочемъ, лекцій Сѣрова было всего — три. Ростиславъ жалостно плакался на неуваженіе старины и авторитетовъ, обзывалъ новыхъ русскихъ композиторовъ „иконокластами", „радикалами", ниспровергающими все зданіе музыки. Критикъ Фаминцынъ обвинялъ новыхъ русскихъ музыкантовъ въ „ненависти къ Западу" и „необыкновенной симпатіи ко всему восточному, понимая подъ этимъ именемъ все капризное, курьезное, однимъ словомъ неевропейское". Вслѣдствіе всего этого онъ признавалъ этихъ новыхъ русскихъ музыкантовъ „славянофилами-нигилистами".

Что касается концертовъ Безплатной Музыкальной Школы и истиннаго ихъ главы, Балакирева, то какъ публика, такъ и критика относились къ нимъ, въ большинствѣ случаевъ, съ полной антипатіей, а иногда и рѣшительной враждебностью. Правда, было еще время, когда нѣкоторые критики признавались печатно, что подъ управленіемъ Балакирева нашъ оркестръ становится „неузнаваемъ", что Балакиревъ истинно талантливый дирежёръ, что исполненіе его „полно жизни и огня", что дѣлаемыя ему (иногда) оваціи вполнѣ заслужены, но потомъ эти же критики обвиняли Балакирева во множествѣ недостатковъ, а Фаминцынъ увѣрялъ даже, что въ исполненіи той или другой симфоніи Бетховена „проглядываетъ иногда не столько желаніе, сколько обязанность играть, въ числѣ другой музыки, сочиненія и Бетховена". Критикъ Сѣровъ (прежде когда то свѣтлый прогрессистъ, а въ это время ставшій отчаяннымъ ретроградомъ) шелъ еще дальше. Онъ говорилъ, что „ремесленныхъ способностей къ музыкальному дѣлу никто и не думаетъ отрицать у Балакирева", но у него „голова, неспособная мыслить. Такіе люди не зодчіе, а каменьщики". Дирижировку Балакирева онъ находилъ теперь (въ противуположность тому, что находилъ за 10 лѣтъ раньше) еще ниже совершенно „ординарной" дирижировки Рубинштейна.

Всѣ эти поверхностныя, легкомысленныя и сильно каррикатурныя сужденія, всѣ эти обвиненія въ дилеттанствѣ, отсутствіи истиннаго „знанія", которымъ такъ долго подвергались во время оно и Бетховенъ, и Глинка, и Берліозъ, и Шуманъ, и все со стороны тупыхъ шульмейстеровъ и непроходимыхъ педантовъ, всѣ эти безконечныя противорѣчія, все это слѣпое озлобленіе и вражда доказывали только одно: что старому русскому музыкальному міру приходилось куда какъ солоно отъ новаго, нашедшаго себѣ выраженіе въ

концертахъ Безплатной Музыкальной Школы, что старый міръ чуялъ себѣ, въ новыхъ русскихъ музыкантахъ и ихъ великолѣпной дѣятельности, кореннаго врага и неминучую погибель. Темныя массы были противъ Школы. Лишь интеллигентное, наиважнѣйшее въ дѣлѣ прогресса, меньшинство, было за нее.

Но пока шла вся эта боевая жизнь, полная тревогъ и волненій, неудачъ въ одну сторону и удачъ въ другую, во внутренней жизни самой Школы произошли нѣкоторыя очень значительныя измѣненія. Въ своихъ „Запискахъ“ Ломакинъ описываетъ ихъ такъ:

„Выучившись пѣть въ Безплатной Школѣ, нѣкоторые изъ учениковъ пожелали быть вознаграждаемы за свой трудъ, иначе считали его непроизводительнымъ. Желая быть участниками всѣхъ распоряженій, они роптали, что касса находится въ рукахъ учредителя (Ломакина), что все дѣлается имъ произвольно, безотчетно, безпорядочно. Ученіе стали находить неудовлетворительнымъ, потому что въ Школѣ нельзя сформироваться солистамъ, выборъ пьесъ дурнымъ, оркрестръ дорогимъ, всѣ труды безполезными, и къ труженику Ломакину, жертвовавшему беззавѣтно своимъ здоровьемъ, временемъ и покоемъ для общей пользы, начали относиться съ недовѣріемъ и подозрѣніемъ. Появились даже статьи въ газетахъ, которыя его отрезвили. Вникнувъ въ причину неудовольствій учениковъ въ Безплатной Школѣ, Ломакинъ сознался въ своей административной неспособности и въ несоблюденіи формалистики. Непрактичный въ дѣлахъ, онъ предавался всецѣло своему учительскому труду и относился безпечно къ остальнымъ вещамъ, полагая, что все ведется исправно, такъ какъ были въ школѣ на жалованьѣ учителя, секретарь, библіотекарь, помощникъ. Были шнуровыя книги, куда записывались расходы и приходы, и отчеты печатались ежегодно въ газетахъ. Силы и энергія Ломакина подорвались отъ перваго толчка, и онъ не въ состояніи былъ продолжать свои занятія въ Школѣ“...

Съ самаго основанія Школы, у нея не было никакого устава. Ломакинъ управлялъ ею единолично и самостоятельно. Но 11-го ноября 1867 года былъ утвержденъ министерствомъ внутреннихъ дѣлъ уставъ для Школы, по которому управленіе дѣлами ея, кромѣ директора, предоставлено совѣту, избираемому изъ среды членовъ-любителей. 28 января 1868 года, Ломакинъ отказался отъ управленія Школою, и трудъ этотъ, по уставу, принялъ на себя Балакиревъ, какъ учредитель Школы вмѣстѣ съ Ломакинымъ.

Какъ на осязательные результаты дѣятельности Безплатной Музыкальной Школы, за первый періодъ ея существованія, надо указать, кромѣ концертовъ, на слѣдующіе факты. Съ основанія Школы въ 1862 году и по окончаніе первой половины 1868 года, въ ней перебывала не одна тысяча человѣкъ учащихся, изъ которыхъ многіе, не имѣя вначалѣ ни малѣйшаго понятія о музыкѣ, пріобрѣли значительныя познанія, такъ что образовали два церковныхъ хора (при греческой церкви и при церкви министра внутреннихъ дѣлъ); кромѣ того, многіе изъ учениковъ Школы участвовали

въ разныхъ другихъ хорахъ: придворной пѣвческой капеллы и дворцовой церкви великаго князя Николая Николаевича, въ Почтамтскомъ хорѣ, въ хорѣ русской оперы, въ хорѣ Русскаго Музыкальнаго Общества и др. Наконецъ, нѣкоторые изъ молодыхъ людей, первоначально учившихся въ Школѣ, впослѣдствіи сдѣлались извѣстными пѣвцами-солистами на оперной сцѣнѣ: таковы были И. А. Мельниковъ на петербургской, Гиляровъ — на кіевской, и т. д.

III.

Въ началѣ втораго періода, скажемъ нѣсколько словъ о внѣшнихъ подробностяхъ быта Безплатной Школы. Съ переходомъ Безплатной Школы въ новое управленіе, нельзя было ей долѣе пользоваться помѣщеніемъ въ домѣ графа Шереметева (гдѣ происходили спѣвки и хранились всѣ документы). По ходатайству Балакирева, принадлежавшаго въ то время (1867 – 1868) къ числу директоровъ Русскаго Музыкальнаго Общества и управлявшаго его концертами, дирекція этого Общества дала Безплатной Школѣ помѣщеніе въ своемъ домѣ, для всѣхъ ея принадлежностей и засѣданій ея совѣта. Съ выходомъ Балакирева изъ Русскаго Музыкальнаго Общества въ апрѣлѣ 1869 года, Школа лишилась и этого помѣщенія. Потомъ, она нѣсколько времени помѣщалась въ квартирѣ почетнаго гражданина Сидорова, сочувствовавшаго Школѣ; затѣмъ въ зданіи министерства внутреннихъ дѣлъ, въ квартирѣ министра, остававшейся одно время незапятою; наконецъ, въ 1871 году получила помѣщеніе въ зданіи городской думы, гдѣ и по настоящее время продолжаетъ свои занятія, спѣвки и засѣданія совѣта.

Члены совѣта, избиравшіеся по большинству голосовъ, обсуждали и рѣшали всѣ дѣла Школы. Директоръ имѣлъ голосъ лишь наравнѣ съ прочими членами. Членами совѣта бывали постоянно и женщины, такъ что вмѣстѣ съ гг. Соловьевымъ, Трифоновымъ, Ивановымъ, Берманомъ, Цирусомъ, Старорусскимъ, Наумовымъ, Марковымъ, Карминымъ, Исполатовскимъ, Буслаевымъ, Мироновымъ и Хмызниковымъ, въ разное время состоявшими членами совѣта, тамъ же засѣдали и дѣйствовали г-жи Хвостова, Черткова, Садовникова, О. и Ю. Веселовскія, Цванцигеръ, Петрова, Роборовская.

Должность казначея также исправляли то мужчины, то женщины. Такъ, напримѣръ, первымъ казначеемъ былъ, съ 1868 по 1876 годъ, г. Соловьевъ (вообще одинъ изъ дѣятельнѣйшихъ и полезнѣйшихъ членовъ-администраторовъ Школы), а въ 1876 году его мѣсто заняла г-жа Роборовская.

Должности секретаря и библіотекаря исполняли, въ разное время: гг. Лазаревъ (бывшій секретаремъ еще при Ломакинѣ), Старо-

русскій, Берманъ, Поповъ, Онуфріевъ, Наумовъ, Исполатовскій, Буслаевъ.

Во время Ломакина главнымъ преподавателемъ былъ онъ самъ. Помощниками его были: его младшій братъ Степанъ Якимовичъ Ломакинъ, учителя гг. Барышевъ (въ младшемъ классѣ), Алабышевъ и Коноплевъ (въ старшемъ). Послѣ выхода Ломакина изъ Безплатной Школы, въ 1868 году, учителями были: гг. Барышевъ, Алабышевъ, Коноплевъ, Брянскій, Берманъ и Рубецъ, г-жа Садовникова. Короткое время состоялъ при Безплатной Школѣ учителемъ также и г. Помазанскій.

Кто, какъ я, присутствовалъ на всѣхъ концертахъ Безплатной Школы, знаетъ, что съ тѣхъ поръ, какъ Балакиревъ остался одинъ распорядителемъ ихъ, они еще болѣе возвысились въ своемъ составѣ. Исчезло остальное слабое или безцвѣтное, что̀ еще иногда появлялось въ концертахъ Школы, вслѣдствіе личныхъ вкусовъ Ломакина (не всегда достаточно строгихъ и очищенныхъ), исчезло то, что̀ въ хоровомъ исполненіи, не взирая на общее превосходное исполненіе Ломакина, бывало у него иногда излишне-сладко и изнѣженно. Какъ составъ концертовъ, такъ и выполненіе въ нихъ стали теперь еще выше, правдивѣе, могучѣе, горячѣе и энергичнѣе. Эти именно качества и заставили Русское Музыкальное Общество пригласить Балакирева управлять концертами Общества, послѣ того, какъ А. Г. Рубинштейнъ, осенью 1867 года, разсорился съ Обществомъ и покинулъ его (это событіе произошло, какъ тогда писалъ въ «Голосѣ» критикъ Ростиславъ, вслѣдствіе «абсолютизма и деспотизма Рубинштейна»). Балакиревъ имѣлъ нѣсколько искреннихъ друзей и поклонниковъ среди дирекціи Русскаго Музыкальнаго Общества. Главнымъ былъ Кологривовъ, который всего болѣе способствовалъ приглашенію его въ Общество. Но они вдвоемъ не могли передѣлать всѣхъ, не могли создать у массы новый образъ мыслей, не отсталый и не темный. То, что̀ Балакиревъ начиналъ и выполнялъ въ своей Безплатной Школѣ, то онъ началъ-было проводить въ концертахъ и вообще музыкальной дѣятельности русскаго музыкальнаго Общества. Тутъ уже началось противъ него возстаніе по всей линіи. Кто̀ и молчалъ до тѣхъ поръ и про себя негодовалъ, поднялъ голову и сталъ протестовать изъ всѣхъ силъ. Въ сезонъ 1867—1868 года концертами Музыкальнаго Общества дирижировалъ, поочередно съ Балакиревымъ, Берліозъ. Онъ отъ всей души полюбилъ юнаго своего товарища, высоко цѣнилъ его талантъ и дирижерство, и, уѣзжая, подарилъ ему свою капельмейстерскую палочку. И что же? Послѣ его отъѣзда, враги Балакирева въ Музыкальномъ Обществѣ вздумали воспользоваться великимъ французскимъ музыкантомъ и его авторитетомъ, для того, чтобы низвер-

гнуть Балакирева. Вздумали призвать изъ Германіи какого-то совершенно ничтожнаго, бездарнаго капельмейстера Зейфрица, чтобъ имъ замѣнить Балакирева, котораго рѣшили вытѣснить вонъ. И вотъ Берліозъ писалъ мнѣ тогда: «Я получаю письма изъ Россіи и Германіи, гдѣ съ меня требуютъ вещей невозможныхъ. Хотятъ, чтобъ я сказалъ много хорошаго про одного нѣмецкаго артиста (Зейфрица), но съ тѣмъ, чтобъ я худо отозвался объ одномъ русскомъ артистѣ (Балакиревѣ), который напротивъ имѣетъ право на величайшія похвалы. Что это за чортовъ народъ»? (Письмо отъ 21-го авг. 1868 г., теперь уже напечатанное въ «Перепискѣ» Берліоза). Эта и другія подобныя же интриги и злостное недоброжелательство кончились тѣмъ, что Балакиревъ долженъ былъ покинуть Русское Музыкальное Общество, въ началѣ весны 1869 года.

Все это не могло не возмущать до глубины души истинныхъ музыкантовъ, и Чайковскій напечаталъ въ „Современной Лѣтописи“ (1869 г., № 16) статью, гдѣ говорилъ:

„...Балакиревъ заявилъ себя въ высшей степени энергическимъ дѣятелемъ на поприщѣ с о б с т в е н н о - р у с с к о й м у з ы к и. Указывая на Глинку, какъ на великій образецъ чисто-русскаго художника, Балакиревъ проводилъ своею артистическою дѣятельностью ту мысль, что русскій народъ, богато одаренный въ музыкѣ, долженъ внести свою лепту въ общую сокровищницу искусства... Балакиревъ былъ неизмѣнимо-полезный членъ Русскаго Музыкальнаго Общества. Онъ издалъ превосходный сборникъ русскихъ народныхъ пѣсенъ, открывъ намъ въ этихъ пѣсняхъ богатѣйшій матеріалъ для будущей русской музыки. Онъ познакомилъ публику съ великими произведеніями Берліоза. Онъ развилъ и образовалъ нѣсколько весьма талантливымъ русскихъ музыкантовъ, изъ коихъ, какъ самый крупный талантъ, назовемъ Н. А. Римскаго-Корсакова. Онъ, наконецъ, далъ возможность иностранцамъ убѣдиться въ томъ, что существуютъ русская музыка и русскіе композиторы, поставивъ въ одномъ изъ музыкальнѣйшихъ городовъ Западной Европы, въ Прагѣ, безсмертную оперу Глинки „Русланъ и Людмила“...

Оркестровое исполненіе Балакирева Чайковскій называлъ „отличнымъ“, хоръ—„хорошо обученнымъ“. Потомъ продолжалъ:

„Но каково было удивленіе русской публики, когда она узнала, что дирекція Русскаго Музыкальнаго Общества находитъ дѣятельность Балакирева совершенно безполезною, даже вредною, и что въ капельмейстеры приглашенъ нѣкто, еще незапятнанный запрещенною нашими просвѣтителями склонностью къ національной музыкѣ. Не знаемъ, какъ отвѣтитъ петербургская публика на столь безцеремонное съ нею обхожденіе, но было бы очень грустно, если бъ изгнаніе изъ высшаго музыкальнаго учрежденія человѣка, составлявшаго его украшеніе, не вызвало протеста со стороны русскихъ музыкантовъ. Нашъ скромный голосъ есть въ настоящемъ случаѣ выразитель общаго всѣмъ русскимъ музыкантамъ тяжелаго чувства... Балакиревъ можетъ сказать теперь то, что изрекъ отецъ русской словесности, когда получилъ извѣстіе объ

изгнаніи его изъ академіи наукъ: „Академію можно отставить отъ Ломоносова, но Ломоносова отъ академіи отставить нельзя“.

Со своей стороны, я, хотя и не музыкантъ, тоже говорилъ тогда въ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“:

„Нѣмецкая музыкальная партія у насъ торжествуетъ; русская, съ Балакиревымъ во главѣ, унижена, отвергнута... Балакиревъ палъ жертвою нѣмецкой рутины и незнанія. Какихъ-то бездарностей не выдвинули противъ него, чтобъ замѣнить его, или ратовать противъ него въ печати! Ни талантъ, ни знаніе, ни самыя горячія, чудесныя стремленія—ничто не помогаетъ. Но авось когда-нибудь и на нѣмецкую музыкальную партію прійдетъ управа“.

Сторонники ретроградства и консерватизма ликовали. Сѣровъ писалъ, отвѣчая мнѣ (въ „Голосѣ“, 1869 года, № 145): „Нѣтъ у насъ никакой партіи, ни русской, ни нѣмецкой, а есть гнѣздо самохваловъ-интригановъ, которые хотятъ орудовать музыкальными дѣлами для своихъ личныхъ цѣлей, отстраняя высшія цѣли искусства на задній планъ. Паденіе Балакирева, а вмѣстѣ съ нимъ и его „лагеря“—дѣло вполнѣ логичное и справедливое“. Другой тогдашній критикъ, Ростиславъ, восклицалъ, также отвѣчая мнѣ: „Не нѣмецкая враждебная партія сгубила Балакирева, а сгубилъ его и въ конецъ скомпрометировалъ тотъ же кружокъ, который превозносилъ его черезъ мѣру и не дозволялъ ему подчиняться законнымъ требованіямъ Русскаго Музыкальнаго Общества (на счетъ необходимости бо́льшаго классицизма) Можно ли вручать участь концертовъ Музыкальнаго Общества человѣку, который завѣдомо принадлежитъ и поддерживается кликою разрушителей?“ Этотъ самый Ростиславъ устроилъ даже при Русскомъ Музыкальномъ Обществѣ особый комитетъ, который долженъ былъ «противиться зловредному наплыву людей, отрицающихъ пользу музыкальной науки (!) и уничтожающихъ всѣ авторитеты въ музыкѣ».

Но Балакиревъ и не думалъ „падать“, „погибать“. Выйдя изъ Русскаго Музыкальнаго Общества, какъ среды, вовсе ему не свойственной и не подходящей, онъ съ прежнимъ жаромъ и энергіей продолжалъ вести дѣло Безплатной Школы. На свой выходъ изъ Русскаго Музыкальнаго Общества, онъ отвѣчалъ цѣлою серіею абонементныхъ концертовъ Безплатной Школы, въ сезоны 1869—1870 и 1871—1872 годовъ,—концертовъ, которые всѣ были посвящены исполненію величайшихъ созданій новой русской и новыхъ европейскихъ школъ. И одинъ изъ самыхъ коренныхъ противниковъ новой русской музыки и новыхъ русскихъ музыкантовъ, Ларошъ, долженъ былъ признаться („Голосъ“, 1874, № 18), что отъ 1865 до 1870 года „кружокъ Безплатной Школы сдѣлалъ огромные успѣхи въ отношеніи кредита и вліянія... Враждебность театральнаго вѣдомства

удесятерила обаяніе и популярность кружка"... Много ли оно и быть иначе, когда и самъ Балакиревъ въ этотъ періодъ возмужалъ и выросъ во всю свою величину, да съ нимъ выросли и поднялись во всемъ могуществѣ и красотѣ своего таланта его товарищи, еще такъ недавно бывшіе только его учениками: Кюи, Мусоргскій, Римскій-Корсаковъ, Бородинъ, т. е. всѣ тѣ люди, которыми гордится новая русская музыка! Въ началѣ 60-хъ годовъ, они только принимались за свое дѣло; теперь, они были уже могучіе, пышно разцвѣтшіе таланты, чьи великолѣпныя произведенія наполняли теперь концерты Безплатной Школы. Могло ли оно также и быть иначе, когда одинъ изъ нихъ, Кюи, съ талантомъ композитора соединялъ талантъ музыкальнаго писателя, критика, и своими безчисленными фельетонами въ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ", впродолженіе второй половины 60-хъ годовъ и цѣлой первой половины 70-хъ годовъ (1864—1874 г.) съ талантомъ, блескомъ и энергіею сражался за русскую музыку, русскихъ композиторовъ и Безплатную Музыкальную Школу, и старался водворять истинныя, здоровыя музыкальныя понятія.

Могло ли, при такомъ накопленіи талантливости, не оказаться на сторонѣ Школы нѣкоторыхъ „успѣховъ въ отношеніи кредита и вліянія?" Вѣдь и среди музыкальной публики есть люди интеллигентные.

Но, конечно, такіе успѣхи и вліяніе не могли быть пріятны никому изъ консерваторовъ, особенно Ларошу который вообще и про всю-то новую европейскую музыку отзывался такимъ образомъ, что „съ 20-хъ годовъ нашего столѣтія она не только не оказала успѣховъ, но проявляетъ несомнѣнное и сильное паденіе" („Русскій Вѣстникъ", 1869 г., іюль). Какъ же долженъ онъ былъ смотрѣть на новыхъ русскихъ музыкантовъ? Конечно, только какъ на „дилеттантовъ". И онъ это высказывалъ много разъ въ петербургской и московской печати. Къ этому онъ прибавлялъ: „Въ либерализмѣ этихъ музыкантовъ для Россіи не было никакой надобности".

Что касается до исполненія всѣхъ этихъ „ненужныхъ либеральныхъ созданій", то Сѣровъ увѣрялъ, въ 1869 году, что „самый послѣдній музыкантъ изъ водевильнаго оркестра продирижировалъ бы и „Героическую симфонію" Бетховена, и „Реквіемъ" Моцарта лучше Балакирева, такъ какъ у оркестровыхъ музыкантовъ есть въ этомъ своя традиція, у Балакирева же нѣтъ собственнаго вкуса и разумѣнія"... И это говорилось по поводу великихъ симфоній Бетховена, по поводу „Реквіема" Моцарта, все созданій, къ которымъ любовь, удивленіе, обожаніе у Балакирева, вмѣстѣ со всѣми его русскими товарищами по искуству, были безграничны! Впрочемъ, Сѣровъ самъ себя и побивалъ собственными руками: не далѣе какъ черезъ три недѣли, послѣ всѣхъ этихъ клеветъ и гнусныхъ на-

праслинъ, онъ писалъ въ томъ же „Голосѣ“ (1869 г., № 145), что „при большей образованности и бо̀льшемъ безпристрастіи Балакиревъ могъ бы быть отличнымъ дирижеромъ“.

Такимъ образомъ, опять, какъ въ началѣ 60-хъ годовъ, среди непрерывныхъ боевъ, нелюбви публики, нападковъ критики, неудачъ, но также и торжествъ, проходила жизнь Безплатной Школы въ концѣ 60-хъ годовъ. И члены Школы очень хорошо понимали значеніе Балакирева и сознавали то, чѣмъ всѣ они ему обязаны. Это они выразили ему, 30-го мая 1869 года, на торжественномъ собраніи въ залѣ городской Думы. Балакиреву были поднесены адресъ, серебряный вѣнокъ и серебряная группа, и при этомъ, у подножія бюста Глинки, поставленнаго, по поводу Троицына дня, на думскомъ столѣ, подъ аркою изъ березокъ, было произнесено нѣсколько рѣчей, живо характеризующихъ отношенія Безплатной Школы къ ея директору.

Одинъ изъ главныхъ членовъ совѣта, М. В. Соловьевъ, сказалъ, между прочимъ:

„...Не смотря на ограниченность средствъ Школы, не смотря на очень хорошо извѣстныя всѣмъ намъ дѣйствія враждебной намъ партіи, не разъ находившія себѣ выраженіе и въ печати, ваши рѣдкія музыкальныя способности и громадная энергія вывели Школу на тотъ національный, самостоятельный путь, который составляетъ истинную задачу нашей Школы, и поставили ее, безъ всякаго сравненія, выше остальныхъ петербургскихъ музыкальныхъ учрежденій, не смотря на то, что эти послѣднія обладаютъ гораздо бо̀льшими финансовыми и другими средствами для своей поддержки... Съ тѣхъ поръ, какъ Б. Ш. находится подъ вашимъ управленіемъ, мы съ каждымъ годомъ все болѣе уважаемъ васъ, какъ директора Школы и высоко талантливаго капельмейстера“...

П. С. Марковъ закончилъ свою рѣчь такъ:

„...Я позволю себѣ, отъ лица отсутствующихъ товарищей, высказать вамъ наше спасибо за все вами сдѣланное для нашей пользы. Дай Богъ, чтобы Школа еще долго оставалась подъ вашимъ талантливымъ и умнымъ управленіемъ!“

К. Ѳ. Черткова сказала:

„...Насъ часто, особливо въ послѣдній сезонъ, смущали слухами, что наша Школа падаетъ, не разъ приходилось намъ даже читать въ печати, что она въ скоромъ времени совершенно закроется. Но послѣдніе концерты доказали, что Школа наша не только не падаетъ, но, напротивъ, ростетъ, процвѣтаетъ. Приписывая такіе успѣхи вашему талантливому, энергическому управленію, я отъ имени нашихъ дамъ приношу вамъ искреннюю благодарность за все предпринятое вами для Школы, и вмѣстѣ съ тѣмъ прошу не оставлять ее, но продолжать вести въ томъ же духѣ, въ томъ же направленіи, не придавая ни малѣйшаго значенія всевозможнымъ выходкамъ нашихъ недоброжелателей. Будьте увѣрены, что мы всегда вамъ сочувствовали и будемъ сочувствовать, и всѣми силами будемъ помогать вамъ во всѣхъ вашихъ трудахъ“.

Н. П. Юрьевъ сказалъ:

„...Благодаря вашей ни передъ какими помѣхами и препятствіями неугасающей энергіи, Б. Ш. заняла высокое мѣсто въ нашемъ музыкальномъ мірѣ... Только одна истинная любовь къ дѣлу, не успѣвшему еще установиться на твердой почвѣ, когда вы его приняли въ свои руки, могла подвинуть его такъ, какъ это случилось подъ вашимъ управленіемъ; только такимъ высокимъ талантомъ и умѣньемъ управлять Школой, какъ ваши, можно объяснить то, что люди всѣхъ сословій, съ разныхъ концовъ столицы, толпой стекаются въ Школу вами управляемую"...

Наконецъ, великій нашъ художникъ, пѣвецъ О. А. Петровъ, бывшій также въ залѣ въ числѣ гостей, сказалъ Балакиреву:

„Позвольте и мнѣ выразить вамъ мое удовольствіе, что мнѣ случилось быть свидѣтелемъ вашего торжества. Мнѣ пришли на память слова нашего геніальнаго Мих. Ив. Глинки, который всегда предсказывалъ вамъ великій музыкальный талантъ, а Даргомыжскій, въ послѣднее время своей жизни, говоря о васъ, постоянно называлъ музыкальнымъ орломъ! Нынче я вижу осуществленіе ихъ предсказаній и мысли. Все общество довольно вашими указаніями и руководствомъ, художники высоко цѣнятъ ваши сочиненія, всѣ стараются выразить вамъ свою благодарность и сочувствіе. Мнѣ остается только поздравить васъ отъ души, искренно и, пожелавъ такихъ же успѣховъ и впредь, обнять васъ какъ достойнаго преемника Глинки и Даргомыжскаго".

Концерты Безплатной Школы втеченіе 1870—1872 годовъ шли съ прежней энергіей, старательностью и совершенствомъ, программы ихъ продолжали заключать въ себѣ великолѣпный музыкальный матеріалъ, попреимуществу созданія новѣйшихъ школъ, русской и европейскихъ. Но на сколько больше становились симпатіи къ нимъ лучшаго, музыкальнѣйшаго меньшинства, на столько же все болѣе и болѣе охлаждалась къ нимъ наибольшая, темная масса публики. Въ сезонъ 1871—1872 года, Балакиревъ не имѣлъ возможности дать послѣдняго (5-го) абонементнаго концерта, такъ какъ взносовъ абонентовъ было недостаточно для покрытія расходовъ. Концерты на время прекратились, въ ожиданіи лучшихъ обстоятельствъ, а въ 1874 году Балакиревъ сложилъ съ себя званіе директора Школы.

IV.

Вскорѣ по выходѣ Балакирева изъ Безплатной Школы, мѣсто его заступилъ, по предложенію совѣта Школы, Римскій-Корсаковъ. Выборъ не могъ быть счастливѣе. Кромѣ того, что онъ былъ высоко-талантливый композиторъ, одинъ изъ значительнѣйшихъ нашихъ музыкальныхъ художниковъ, представителей новой русской школы, онъ былъ также превосходный техникъ и педагогъ. Подобно Балакиреву, онъ издалъ великолѣпный „Сборникъ русскихъ пѣсенъ, имъ записанныхъ изъ устъ самого народа и гармонизанныхъ съ глубокимъ пониманіемъ русскаго музыкальнаго духа.

Заниматься Безплатною Музыкальною Школою Римскій-Корсаковъ сталъ съ осени 1874 года, съ энергіей и великимъ рвеніемъ. Составъ учителей былъ, попрежнему, удовлетворительный. Сюда принадлежали, въ періодъ его управленія Школою: гг. Мухинъ, Пасхаловъ, г-жи Садовникова, О. П. Веселовская; но Римскій-Корсаковъ и самъ велъ всѣ спѣвки и большинство классовъ. Въ первое время онъ обратилъ особое вниманіе на выполненіе хоровъ a capella старыхъ итальянскихъ и нѣмецкихъ композиторовъ, и достигъ въ исполненіи ихъ блестящихъ результатовъ. Первые два концерта подъ его управленіемъ, одинъ 25-го марта 1875 года, другой 3-го февраля 1876 года, были наполнены хорами a capella Аллегри, Палестрины, отрывками изъ ораторій и мессъ Баха и Генделя. Но онъ почувствовалъ, что это есть въ нѣкоторомъ родѣ отклоненіе отъ цѣлей и блестящаго, самостоятельнаго прошлаго Безплатной Музыкальной Школы, отъ ея самобытнаго почина, и потому онъ возвратился къ программамъ, совершенно однороднымъ съ прежними программами концертовъ Безплатной Школы. Блескъ концертовъ возобновился, тѣмъ болѣе, что въ нихъ появлялись съ каждымъ почти разомъ все новыя и новыя талантливѣйшія созданія русскихъ композиторовъ: Бородина, Мусоргскаго, Римскаго-Корсакова, Кюи; возобновлялись также въ исполненіи прежнія сочиненія Балакирева и его товарищей, почти никогда не исполняемыя въ другихъ концертахъ; наконецъ, воспроизводились также капитальнѣйшія сочиненія европейскихъ композиторовъ нашего вѣка.

При такомъ составѣ, отношенія публики и критиковъ къ концертамъ Безплатной Школы остались прежнія. Въ эту пору въ концертахъ Русскаго Музыкальнаго Общества уже исполнялись сочиненія новыхъ русскихъ и европейскихъ композиторовъ, но изрѣдка, въ видѣ исключенія или снисходительности, и, повидимому, это болѣе было сносно, болѣе приходилось публикѣ по ея вкусу. Поэтому она несравненно болѣе посѣщала концерты Русскаго Музыкальнаго Общества, они казались ей и болѣе „авторитетными“, и болѣе настоящими, и „правовѣрными“. Новые русскіе музыканты съ Безплатной Школой представлялись ей только славянофильскими сектантами: хотя и талантливыми, но слишкомъ исключительными раскольниками. Она съ неудовольствіемъ и антипатіей сторонилась отъ этихъ „изувѣровъ“.

Что касается до критики, то она продолжала быть враждебна Безплатной Музыкальной Школѣ, какъ и въ прежній періодъ. Но прежнее поколѣніе критиковъ, Сѣровы, Ростиславы, Фаминцыны, сошло со сцены и замѣнилось писателями, получившими образованіе въ консерваторіяхъ, или по образу мыслей примыкавшими къ консерваторскому направленію. Во главѣ ихъ стоялъ Ларошъ, котораго музыкально-критическая дѣятельность началась еще въ концѣ 60-хъ го-

довъ, но который и въ 70-ые перенесъ свои затхлые консервативные взгляды, свою ненависть или презрѣнье ко всей почти той музыкѣ, которой не было 300,200,100 лѣтъ отъ роду. Для него музыка самого Бетховена являлась „паденіемъ“ съ прежней высоты, — что же долженъ онъ былъ думать о Листѣ, Берліозѣ, Шуманѣ, и всѣхъ новыхъ русскихъ музыкантахъ? Одинъ Глинка казался ему заслуживающимъ исключенія изъ его „анаѳемъ“ и жалобъ, воплей противъ современнаго упадка музыки. Прочіе новѣйшіе критики, гг. Соловьевы, Галлеры, Ивановы и др., не обладая ни его умомъ, ни знаніями, ни даровитостью, стояли еще неизмѣримо ниже этого врага новой музыки, и съ примѣрнымъ отсутствіемъ всяческаго пониманія и вкуса, словно совершенно глухіе и слѣпые, никогда не переставали нападать на новыхъ русскихъ композиторовъ, а съ ними вмѣстѣ, конечно, и на Безплатную Школу. Критика этихъ писателей, только забавная по своей малой толковости и полной недаровитости, печальна по своему безпредѣльному невѣжеству.

Но такое отношеніе публики и критики ничуть не ослабляло дѣятельности Безплатной Школы и энергіи ея управителя. И это, не взирая на то, что Римскій-Корсаковъ много времени отдавалъ композиціи: именно во время своего директорства, онъ создалъ одно изъ высочайшихъ русскихъ музыкальныхъ произведеній, оперу „Снѣгурочку“. Школа глубоко ему была благодарна за его истинно-самоотверженную дѣятельность, глубоко симпатизировала ему, и когда, въ началѣ 1881 года, Римскій-Корсаковъ вынужденъ былъ, по крайнему накопленію обязательныхъ занятій, отказаться отъ званія директора, Безплатная Школа высказала ему, въ прощальномъ адресѣ, свои чувства симпатіи и уваженія.

„Впродолженіе семи лѣтъ находясь во главѣ нашего небольшаго общества, - было сказано въ адресѣ, — вы трудились для него съ присущимъ вамъ терпѣніемъ и настойчивостью, имѣя въ виду одну только цѣль—неуклонно вести Безплатную Школу по тому пути, который назначенъ ея учредителями. Вы энергично исполнили принятую на себя обязанность, и только ваше рвеніе и любовь къ дѣлу помогали Школѣ переживать тѣ невзгоды, которыя не разъ выпадали на ея долю. Оглядываясь въ прошлое, мы не можемъ не видѣть и не чувствовать благороднаго вліянія, которое вы имѣли на насъ,—вліянія высокодареннаго руководителя-труженика, своимъ примѣромъ побуждавшаго всѣхъ членовъ Школы вносить посильную лепту въ сокровищницу общаго дѣла. Безконечно благодарные за всѣ труды ваши на пользу Безплатной Школы, мы разстаемся съ вами, полные глубокаго уваженія къ вашей дѣятельности, и просимъ вѣрить, что Безплатная Школа никогда не перестанетъ чтить въ лицѣ вашемъ своего неутомимаго высокоталантливаго руководителя“.

V.

По просьбѣ совѣта Безплатной Школы, Балакиревъ рѣшился снова вступить въ должность директора Школы, въ серединѣ 1881 года, а когда въ первомъ же послѣ того концертѣ, 15 февраля 1882 года, онъ снова явился во главѣ хора и оркестра, то ему былъ поднесенъ отъ Безплатной Школы и многочисленныхъ почитателей, вмѣстѣ со множествомъ вѣнковъ и богатыхъ приношеній, адресъ, гдѣ было сказано:

„Создатели русской музыки, Глинка и Даргомыжскій, еще въ дни первой вашей молодости, признали въ васъ своего преемника и продолжателя. Многолѣтнею своею дѣятельностью вы осуществили ихъ ожиданія. Собственными высокими созданіями и благотворнымъ вліяніемъ на современное музыкальное наше поколѣніе вы, во главѣ даровитыхъ товарищей, упрочили за русскою музыкальною школою также самобытное и народное значеніе, которое громко признано и у насъ на родинѣ, и среди высшихъ представителей музыки на Западѣ. Немало враждебности и даже невзгодъ привелось вамъ испытать, вмѣстѣ со всею новою нашею школой, со стороны упорнаго музыкальнаго консерватизма. Друзья и почитатели съ горестью видѣли временное и добровольное удаленіе ваше съ поприща истиннаго служенія вашей родинѣ и, радостно привѣтствуя сегодня ваше возвращеніе къ прежней дѣятельности, горячо надѣются, что отнынѣ вы не покинете болѣе того пути, на которомъ вы несомнѣнно поможете отчественной музыкѣ шагнуть еще далѣе впередъ“.

Эти искреннія пожеланія осуществились. Прошедшія съ этого концерта пять лѣтъ снова наполнены были не только для всего русскаго музыкальнаго дѣла, но и спеціально для Безплатной Школы, самою энергическою дѣятельностью какъ бы воскресшаго снова для музыки Балакирева. Въ слѣдующемъ же сезонѣ, онъ исполнилъ въ концертѣ Школы 27 февраля 1884 года высшее свое созданіе, симфоническую поэму „Тамару“, въ другихъ концертахъ представилъ капитальныя произведенія появившихся вновь русскихъ композиторовъ, наприм., высокоталактливую, великолѣпную „Симфонію“ Глазунова, „Увертюру“ Ляпунова и т. д., и вмѣстѣ снова началъ выполнять всѣ замѣчательнѣйшія созданія новыхъ русскихъ и европейскихъ музыкантовъ. Безплатная Школа ревностно помогала своему главѣ во всѣхъ его начинаніяхъ, особливо благодаря неусыпнымъ стараніямъ новаго, почти совершенно одинокаго преподавателя и управляющаго хоромъ, Г. О. Дютша, и общими ихъ усиліями былъ данъ, въ концѣ 1886 года, въ память Листа, великаго ревнителя и почитателя новой русской школы, такой торжественный и великолѣпный концертъ, весь изъ его произведеній, какого нигдѣ въ Европѣ не было дано въ память Листа, послѣ его кончины.

Но, обозрѣвая всю исторію Безплатной Музыкальной Школы, нельзя не вспомнить съ глубокою симпатіей того, что̀ дѣлали для

нея, въ самыя трудныя минуты ея существованія, отдѣльныя лица изъ среды публики. Выше было упомянуто, что въ сезонъ 1872 года абонементные концерты не могли быть доведены до конца по недостатку матеріальныхъ средствъ. Въ разные другіе годы могло повториться то же самое, но всякій разъ являлись на выручку личности, горячо сочувствующія Школѣ. Во главѣ ихъ, можно сказать, всегда и неизмѣнно была сестра Глинки, Л. И. Шестакова, глубоко и искренно желавшая успѣха такому учрежденію, которое стремилось продолжать и распространять дѣло, начатое ея великимъ братомъ. Товарищами Л. И. Шестаковой въ сочувствіи и помощи Школѣ являлись, втеченіе послѣдняго десятилѣтія. почетные члены: И. Ѳ. Громовъ, А. И. Громова, Е. П. Глазунова, А. П. Сазикова, В. Ѳ. Пургольдъ, И. М. Барчъ, К. Н. Вельяминовъ. Благодаря ихъ участію, недостаточныя матеріальныя средства Школы быстро пополнялись, и концерты становились возможны.

Безплатная Музыкальная Школа празднуетъ, 12 марта 1887 года, окончаніе перваго двадцатипятилѣтія своего существованія. Роль ея была до сихъ поръ грандіозна и чудесна. Школа идетъ по прежнему на всѣхъ парусахъ. Кажется, ей въ будущемъ предстоитъ еще великая роль въ исторіи русской національной музыки.

„Историческій Вѣстникъ“ 1887 г., мартъ.

Программы Концертовъ Безплатной Музыкальной Школы.

1862—1887.

Программы концертовъ Безплатной Музыкальной Школы напечатаны здѣсь по экземплярамъ программъ, по большей части нынѣ очень рѣдкимъ, изъ собраній концертныхъ программъ и аффишъ: В. Г. Ломакина, Д. В. Стасова, Н. А. Римскаго-Корсакова, П. А. Трифонова и В. В. Стасова. Экземпляры трехъ первыхъ программъ, наиболѣе рѣдкихъ, и потому перепечатываемыхъ цѣликомъ, принадлежатъ В. Г. Ломакину и Д. В. Стасову.

А. Концерты Безплатной Музыкальной Школы подъ управленіемъ Г. Я. Ломакина.

I.

1862 г., 11-го марта, въ 1 часъ по полудни, въ залѣ Дворянскаго Собранія, концертъ въ пользу учреждающейся Безплатной Музыкальной Школы, съ участіемъ любителей и любительницъ музыки и хора пѣвчихъ графа Д. Н. Шереметева, числомъ 150 человѣкъ, подъ управленіемъ Г. Я. Ломакина.

1) Увертюра изъ оп. „Іосифъ" . . . . **Мегюля.**
Исполнитъ оркестръ, подъ управленіемъ К. Шуберта.
2) Хоръ „Ave verum corpus" . . . . **Моцарта.**
3) Арія . . . . **Перголезе.**
Будетъ пѣть г-жа А. И. Бюдель.
4) Хоръ, соч. XV вѣка.
5) Хоръ: „O voto tremendo", изъ оп. „Идоменей" **Моцарта.**
6) Арія изъ ораторіи „Четыре времени года" . **Гайдна.**
Будетъ пѣть И. А. Мельниковъ.
7) Хоръ: „Ожиданіе" . . . . **Мендельсона.**
8) Арія. **Перголезе.**
Будетъ пѣть г-жа О. Д. Соколова.
9) Хоръ: „Вечерняя пѣснь" . . . . **Гайдна.**

II.

1862 г., 11-го апрѣля, въ 7½ час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія, концертъ въ пользу открывшейся 18-го марта Безплатной Школы пѣнія, съ участіемъ любителей и любительницъ музыки, хора пѣвчихъ графа Д. Н. Шереметева, числомъ 150 человѣкъ, подъ управленіемъ Г. Я. Ломакина.

1.

1) Увертюра („Мелюзина“) . . . . Мендельсона.
Исполнитъ оркестръ, подъ управленіемъ К. Шуберта.
2) Хоръ „Ave verum corpus“. . . . . Моцарта.
3) Хоръ XVI столѣтія. . . . . Галлуса.
4) Арія съ хоромъ . . . . Россини.
Партію соло исполнитъ г-жа А. И. Бюдель.
5) Хоръ изъ „Идоменея“ . . . . Моцарта.

2.

6) Увертюра на русскія темы . . . . Балакирева.
7) Хоръ XV вѣка.
8) Арія. . . . . Ломакина.
Исполнитъ И. А. Мельниковъ.
9) Хоръ: „Ожиданіе“ . . . . Мендельсона.
10) Хоръ изъ ораторіи „Четыре времени года“ Гайдна.

Б. Концерты Безплатной Музыкальной Школы подъ управленіемъ Г. Я. Ломакина и М. А. Балакирева.

III.

1863 г., 25-го февраля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія, концертъ въ пользу Музыкальной Безплатной Школы, съ участіемъ хора, составленнаго изъ учениць и учениковъ школы и пѣвчихъ графа Д. Н. Шереметева, всѣхъ участвующихъ числомъ до 300, подъ управленіемъ Г. Я. Ломакина.

1.

1) Увертюра изъ оп. „Жизнь за Царя“ . . . . Глинки.
2) Хоръ. ***
3) Весенняя пѣснь . . . . Мендельсона.
4) Хоръ. XV вѣка.
5) Хоръ. Генделя.

2.

6) Увертюра на русскія темы . . . . Балакирева.
7) Хоръ изъ оп. „Оберонъ“ . . . . Вебера.
8) Хоръ. Іомелли.
9) Арія. Мендельсона.
Будетъ пѣть И. А. Мельниковъ.
10) Хоръ. Гайдна.

IV.

1863 г., 3-го апрѣля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія концертъ въ пользу Музыкальной Безплатной Школы, съ участіемъ хора, составленнаго изъ 300 особъ, подъ управленіемъ Г. Я. Ломакина.

1.

1) Увертюра къ оп. „Кавказскій плѣнникъ“ (въ 1-й разъ). . . . . Кюи.
2) Хоръ „Ave verum corpus“ . . . . Моцарта.
3) Романсъ изъ оп. „Эвріанта“ . . . . . . Вебера.
Будетъ пѣть г-жа Н. И. Калининъ.
4) Хоръ: „Ожиданіе“. . . . . Мендельсона.
5) Арія изъ оп. „Русланъ и Людмила“ . . . Глинки.
Будетъ пѣть г-жа А. И. Бюдель.
6) Хоръ изъ оп. „Идоменей“ . . . . Моцарта.

2.

7) Увертюра: „Аррагонская хота“ . . . . . Глинки.
8) Хоръ изъ оп. „Орфей“ . . . . Глюка.
9) Женскій хоръ изъ „Рай и Пери“ . . . . Шумана.
10) Каватина изъ оп. „Эвріанта“. . . . . . . Вебера.
Будетъ пѣть г-жа А. И. Бюдель.
11) Хоръ „Аллилуя“ . . . . Генделя.

V.

1864 г., 9-го марта, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1.

1) Увертюра къ оп. „Русалка“ . . . . Даргомыжскаго.
2) Хоралъ . . . . Баха.
3) а) Хоръ . . . . Бериабеи.
б) Хоръ на 8 голосовъ . . . . Лейзеринга.
4) 1-й концертъ Es-dur, для фортепіано съ оркестромъ. . . . . Листа.
Партію фортепіано исполнитъ И. Ѳ. Нейлисовъ.
5) Хоръ русалокъ. . . . . Даргомыжскаго
6) Фуга изъ ораторіи „Израиль въ Египтѣ“ . Генделя.

2.

7) Увертюра къ оп. „Кавказскій плѣнникъ“ . . Кюи.
8) Соло съ хоромъ . . . . Марчелле.
Партію соло исполнитъ г-жа Б. М. Гальбрейтеръ.
9) „Ночь въ Мадритѣ“, фантазія на испанскія темы. . . . . Глинки.
10) а) Арія и женскій хоръ . } изъ ораторіи: „Рай и Пери“ . Шумана.
б) Хоръ . . . . }
Партію соло будетъ пѣть И. А. Мельниковъ.
11) Хоръ изъ оп. „Оберонъ“ . . . . Вебера.

VI.

1864 г., 6-го апрѣля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1.

1) Увертюра къ оперѣ „Русланъ и Людмила“ . **Глинки.**
2) Хоръ изъ оперы „Орфей“ . . . . **Глюка.**
3) Свадебный хоръ изъ оперы „Вильямъ Ратклиффъ“ (въ 1-й разъ). . . . . **Кюи.**
4) „Concertstück“, для фортепіано и оркестра . **Шумана.**
Партію фортепіано исполнитъ Ѳ. А. Канилле.
5) Хоралъ . . . . **Баха.**

2.

6) 2-я увертюра на русскія темы . . . . **Балакирева.**
7) Хоръ „Tibi omnes“ изъ „Te Deum'а“ . . . **Берліоза.**
8) Персидскій хоръ изъ оп. „Русланъ и Людмила“ . . . . **Глинки.**
9) Восточный хоръ (H-moll) изъ оп. „Оберонъ“ **Вебера.**

VII.

1865 г., 22-го февраля, въ залѣ Дворянскаго Собранія въ 8 час. вечера.

1.

1) Увертюра къ оп. „Геновева“ . . . . **Шумана.**
2) Хоръ. **Ломакина.**
3) Хоръ изъ оп. „Эвріанта“ . . . . **Вебера.**
4) Арія съ хоромъ изъ оп. „Орфей“. . . . **Глюка.**
Партію соло исполнитъ г-жа Б. М. Гальбрейтеръ.
5) Скерцо „Царица Мабъ“, отрывокъ изъ симфоніи „Ромео и Юлія“ . . . . **Берліоза.**
6) Хоръ „Буря“, изъ ораторіи „Четыре времени года“ . . . . **Гайдна.**

2.

7) „Les Préludes“, симфоническая поэма на стихотвореніе Ламартина . . . . **Листа.**
8) Хоръ прядьщицъ изъ оп. „Морякъ-скиталецъ“ **Вагнера.**
9) Хоръ изъ кантаты „Ніола“. . . . . **Монюшки.**
10) Арія Гориславы изъ оп. „Русланъ и Людмила“ . . . . **Глинки.**
Партію соло исполнитъ г-жа А. А. Попова.
11) Фантазія для оркестра „Камаринская“ . . . **Глинки.**
12) Хоръ „Аллилуя“ . . . . **Генделя.**

VIII.

1865 г., 22-го марта, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1.

1) Увертюра „Корсаръ“ . . . . **Берліоза.**
2) Хоръ. **Ломакина.**

3) Motetto, для хора. . . . . Палестрины.
4) Романсъ съ хоромъ изъ оп. „Жизнь за царя“ Глинки.
Партію соло исполнитъ г-жа Ю. Ѳ. Абаза.
5) 2-й концертъ (A—Dur) для фортепіано съ оркестромъ . . . . Листа.
Исполнитъ Ѳ. А. Кэнилле.
6) Хоръ изъ оп. „Русалка“ . . . . Даргомыжскаго.

2.

7) Увертюра: „Король Лиръ“ . . . . Балакирева.
8) Хоръ: „Tantum ergo“ . . . . Баха.
9) Хоры изъ оп. „Оберонъ“ . . . . Вебера.
10) Тріо съ хоромъ изъ оп. „Жизнь за царя“ . . Глинки.
Исполнитъ: г-жа М. Н. Ахлебинина, гг. В. И. Гордѣевъ и И. А. Мельниковъ.
11) Хоръ изъ оп. „Идоменей“ . . . . Моцарта.

IX.

1865 г., 19-го декабря, въ 2 часа по полудни, въ залѣ Городской Думы.

1.

1) Симфонія (въ 1-й разъ) . . . . Римскаго-Корсакова.

2.

2) Реквіемъ . . . . Моцарта.
Партіи соло исполнятъ: г-жи А. А. Попова, Б. М. Гальбрейтеръ, гг. И. А. и А. А. Мельниковы.

X.

1866 г., 21-го февраля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1.

1) Увертюра къ оп. „Русланъ и Людмила“, для оркестра . . . . Глинки.
2) Хоръ . . . . Ломакина.
3) „Пляска Тамары“, отрывокъ изъ музыки къ поэмѣ Лермонтова „Демонъ“ (въ 1-й разъ) Христіановича.
4) „Пляска смерти“ (Danse macabre), фантазія на тему „Dies irae“, для фортепіано и оркестра (въ 1-й разъ) . . . . Листа.
Партію фортепіано исполнитъ А. А. Герке.
5) Женскій хоръ изъ волшебно-комической оперы „Рогдана“ (въ 1-й разъ) . . . . Даргомыжскаго.
6) Хоръ изъ ораторіи „Израиль въ Египтѣ“ . . Генделя.

2.

7) 2-я увертюра на русскія темы . . . . Балакирева.
8) Свадебный хоръ изъ оп. „Русалка“ . . . . Даргомыжскаго.

9) Отрывки изъ монодрамы „Леліо“, для соло, хора и оркестра . . . . **Берліоза.**
а) Эолова арфа (оркестръ); б) Фантазія на „Бурю“ Шекспира (хоръ и оркестръ).
10) Хоръ „Аллилуя“ . . . . **Генделя.**

XI.

1866 г., 11-го декабря, въ $1^1/_2$ часъ по полудни, въ залѣ Городской Думы.

1.

1) Увертюра къ оп. „Русланъ и Людмила“ . . **Глинки.**
2) Хоръ: „Въ минуту жизни трудную“ (въ 1-й разъ) . . . . **Ломакина.**
3) Хоръ: „Морская тишь“ (Meeres-Stille) . . . . **Бетховена.**
4) „Вальсъ Мефистофеля“, отрывокъ, для оркестра, музыки къ поэмѣ Ленау „Фаустъ“ (въ 1-й разъ) . . . . **Листа.**
5) Народныя пѣсни: „Возлѣ рѣчки, возлѣ моста“ и „Какъ подъ яблонькой“, для одного хора, безъ аккомпанемента . . . . **Ломакина.**

2.

6) Увертюра на русскія темы (въ 1-й разъ) . . **Римскаго-Корсакова.**
7) Хоръ: „Гроза“ (къ поэмѣ Шамиссо) . . . . . **Шумана.**
8) Сонъ Фауста, хоръ и танцы гномовъ и сильфовъ, изъ драматической легенды „Фаустъ“ **Берліоза.**
9) Хоръ изъ оп. „Donna del Lago“ . . . . **Россини.**

XII.

1867 г., 6-го марта, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1.

1) Увертюра: „Римская масляница“ . . . . . . **Берліоза.**
2) Хоръ . . . . **Баха.**
3) Женскій хоръ изъ волшебно-комической оп. „Рогдана“ . . . . **Даргомыжскаго.**
4) Фантазія для хора на русскія народныя пѣсни (въ 1-й разъ) . . . . **Ломакина.**

2.

5) Увертюра: „Король Лиръ“ . . . . **Балакирева.**
6) Хоръ: „Пораженіе Сеннахерима“ (въ 1-й разъ) **Мусоргскаго.**
7) Хоръ монахинь изъ оп. „Демонъ“ (въ 1-й разъ) **Б. Шеля.**
8) Хоръ: „Прощальная пѣснь Даніи“ (въ 1-й разъ) **Аѳанасьева.**

В. Концерты Безплатной Музыкальной Школы, подъ управленіемъ М. А. Балакирева.

XIII.

1867 г., 12-го мая, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія концертъ М. Балакирева „для Славянскихъ гостей".

1.

1) Увертюра къ оперѣ „Ундина" . . . . **Львова**.
2) Сцена изъ оп. „Галька" . . . . **Монюшки**.
Партію Гальки будетъ пѣть г-жа Ю. Ѳ. Платонова.
3) „Камаринская", фантазія для оркестра . . . **Глинки**.
4) „Ночной смотръ", романсъ . . . . **Глинки**.
Будетъ пѣть О. А. Петровъ.
5) „Сербская фантазія", для оркестра (въ 1-й разъ) . . . . **Римскаго-Корсакова**.

2.

6) Увертюра на чешскія темы, для оркестра (въ 1-й разъ) . . . . **Балакирева**.
7) Фантазія на венгерскія темы, для фортепіано и оркестра . . . . **Листа**.
Партію фортепіано исполнитъ Г. Г. Кроссъ.
8) Три романса:
а) Моя милая . . . . **Даргомыжскаго**.
б) Пѣснь золотой рыбки . . . . **Балакирева**.
в) Южная ночь . . . . **Римскаго-Карсакова**.
Исполнить г-жа Ю. Ѳ. Платонова.
9) Малороссійскій казачокъ, для оркестра . . . **Даргомыжскаго**.

XIV.

1868 г., 18-го марта, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1) 1-я симфонія (B—Dur), для оркестра . . . **Шумана**.
2) Реквіемъ, для квартета голосовъ, хора и оркестра . . . . **Моцарта**.
Партіи соло исполнятъ: г-жи А. И. Реганъ, Е. А. Лавровская, гг. В. М. Васильевъ и О. А. Петровъ.

XV.

1869 г., 16-го февраля, въ 1½ часъ по полудни, въ залѣ Дворянскаго Собранія.
Хоръ Безплатной Школы въ составѣ около 300 человѣкъ.

1.

1) 6-я симфонія (Pastorale), для оркестра . . . **Бетховена**.

2.

2) Te Deum (Тебе Бога хвалимъ), для трехъ хоровъ, органа, оркестра и тенора соло . . **Берліоза.**
Соло тенора исполнитъ В. М. Васильевъ.

XVI.

1869 г., 9-го апрѣля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.
Хоръ Безплатной Школы въ составѣ около 300 человѣкъ.

1.

1) Увертюра: „Леонора", № 3, для оркестра . . **Бетховена.**
2) „Пляска смерти" (Danse macabre), фантазія на тему „Dies irae", для фортепіано съ оркестромъ . . . . **Листа.**
Партію фортепіано исполнитъ Г. Г. Кроссъ.

2.

3) Te Deum (Тебѣ Бога хвалимъ), для трехъ хоровъ, органа. оркестра и тенора соло . . **Берліоза.**
Соло тенора исполнитъ В. М. Васильевъ.

ПЯТЬ АБОНЕМЕНТНЫХЪ КОНЦЕРТОВЪ.

XVII (1).

1869 г., 26-го октября, въ 1½ часъ по полудни, въ залѣ Дворянскаго Собранія.
1) Увертюра: „Фаустъ" . . . . . . **Рих. Вагнера.**
2) Сцена въ церкви, отрывокъ изъ музыки къ „Фаусту", для соло, хора и оркестра (въ 1-й разъ) . . . . **Шумана.**
Партію Гретхенъ исполнитъ г-жа Ю. Ѳ. Платонова, партію Злаго Духа—Г. П. Кондратьевъ.
3) Фантазія, для фортепіано съ оркестромъ, на темы изъ „Ruines d'Athènes" Бетховена (въъ 1-й разъ) . . . . **Листа.**
4) „1000 лѣтъ", музыкальная картина для оркестра . . . . **Балакирева.**
5) Отрывки изъ оп. „Оберонъ" . . . . . . **Вебера.**
а) Хоръ эльфовъ; б) хоръ царедворцевъ калифа.
6) 5-я симфонія (C—Moll), для оркестра . . . . **Бетховена.**

XVIII (2).

1869 г., 2-го ноября, въ 1½ часъ пополудни, въ залѣ Дворянскаго Собранія.
1) Увертюра къ оп. „Ифигенія въ Авлидѣ", съ окончаніемъ Рих. Вагнера . . . . **Глюка.**

2) Концертъ для віолончели съ оркестромъ (A—Moll) (въ 1-й разъ) . . . . **Шумана.**
Партію віолончели исполнилъ К. Ю. Давыдовъ.
3) „Иванъ Грозный“, музыкально-характеристическая картина для оркестра (въ 1-й разъ). **Ант. Рубинштейна.**
4) Романсы съ аккомпанементомъ фортепіано будетъ пѣть г-жа А. А. Хвостова:
а) Lied der Braut . . . . **Шумана.**
б) Еврейская пѣсня: Сплю, но сердце мое чуткое не спитъ . . . . **Римскаго-Корсакова.**
в) Пѣснь Лауры изъ оп. „Каменный гость“: Я здѣсь, Инезилья . . . . **Даргомыжскаго.**
5) Отрывки изъ монодрамы (драмы для одного лица „Леліо“ . . . . **Берліоза.**
а) Эолова арфа (оркестръ); б) Фантазія на „Бурю“ Шекспира (хоръ и оркестръ).
6) Увертюра къ драмѣ Шекспира „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ . . . . **Мендельсона.**

XIX (3).

1869 г., 16-го ноября, въ $1^1/_2$ часъ по полудни, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1) Отрывки изъ ораторіи „Легенда о св. Елизаветѣ“ (въ 1-й разъ) . . . . **Листа.**
а) Вступленіе (оркестръ); б) маршъ и хоръ крестоносцевъ (оркестръ и хоръ); в) смерть св. Елизаветы (соло и хоръ). (Партію соло исполнитъ г-жа Ю. Ѳ. Платонова).
2) Эпизодъ изъ былины „Садко“, музыкальная картина для оркестра . . . . . . **Римскаго-Корсакова.**
3) Третій концертъ (на голландскія темы), Es-Dur, для фортепіано и оркестра . . . . **Литольфа.**
Партію фортепіано исполнитъ Ѳ. О. Лешетицкій.
4) 1-я симфонія (B—Dur), для оркестра . . . . **Шумана.**

XX (4).

1869 г., 30-го ноября, въ $1^1/_2$ часъ по полудни, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1) Увертюра къ трагедіи „Коріоланъ“ . . . . . **Бетховена.**
2) 1-й концертъ (Es—Dur), для фортепіано съ оркестромъ . . . . **Листа.**
Партію фортепіано исполнитъ Н. Г. Рубинштейнъ.
3) Отрывки изъ неоконченной волшебно-комической оп. „Рогдана“ . . . . **Даргомыжскаго.**
а) Хоръ дервишей: б) Хоръ волшебныхъ дѣвъ Рогданы.
4) Пьесы для фортепіано:
а) Колыбельная пѣснь . . . . **Ласковскаго.**

б) Романсъ . . . . Чайковскаго.
в) Восточная фантазія „Исламей" . Балакирева.
Исполнитъ Н. Г. Рубинштейнъ
5) Симфонія (C—Dur) для оркестра . . . . . . Фр. Шуберта.

XXI (5).

1870 г., 2-го марта, въ $1^1/_2$ часъ по полудни, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1) Два эпизода изъ музыки къ „Фаусту" Ленау, для оркестра . . . . Листа.
а) Ночное шествіе; 2) Вальсъ Мефистофеля.
2) Интродукція изъ оп. „Русланъ и Людмила" (безъ сокращеній) . . . . Глинки.
Партію баяна исполнитъ В. М. Васильевъ.
3) 9-я симфонія, для оркестра хора и соло . . . Бетховена.
Партіи соло исполнятъ: г-жи Ю. Ѳ. Платонова, Е. А. Лавровская, гг. В. М. Васильевъ, И. А. Мельниковъ.

XXII (не въ счетъ абонемента).

1870 г., 15-го января. въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія, концертъ въ пользу Славянскаго Благотворительнаго Комитета.

I.

1) Увертюра къ оп. „Фиделіо" . . . . Бетховена.
2) Хоръ изъ кантаты „Ніола" . . . . Монюшки.
3) Арія Гориславы изъ оп. „Русланъ и Людмила" . . . . Глинки.
Исполнитъ г-жа А. Г. Меньшикова.
4) „Баба-Яга" или „Съ Волги nach Riga", фантазія-шутка для оркестра . . . . Даргомыжскаго.
5) „Капралъ" романсъ . . . . Даргомыжскаго.
Будетъ пѣть О. А. Петровъ.

2.

6) Увертюра къ драмѣ „Жирондисты" . . . . . Литольфа.
7) Венгерская фантазія для фортепіано съ оркестромъ . . . . Листа.
Партію фортепіано исполнитъ Г. Г. Кроссъ.
8) „Встрѣча Ивана Грознаго", хоръ изъ оп. „Псковитянка" . . . . Римскаго-Корсакова.
9) Романсы:
а) Еврейская пѣсня . . . . Римскаго-Корсакова.
б) Въ крови горитъ . . . . Кюи.
в) Пряха . . . . Монюшки.
10) „Камаринская", фантазія для оркестра . . . Глинки.

(Въ этомъ же году хоръ Безплатной Школы, подъ управленіемъ М. А. Балакирева, дирижировавшаго и оркестромъ, участвовалъ въ слѣдующемъ концертѣ: 1870 г., 18 апрѣля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія, концертъ въ пользу Общества земледѣльческихъ колоній и ремесленныхъ пріютовъ для малолѣтнихъ преступниковъ):

1.

1) Увертюра „Морская тишь и благополучное плаваніе . . . . **Мендельсона.**
2) „Сцена въ церкви“, отрывокъ изъ музыки къ „Фаусту“, для соло, хора и оркестра . . **Шумана.**
Партію Гретхенъ исполнитъ г-жа Ю. Ѳ. Платонова.
Партію Злаго Духа—И. А. Мельниковъ.
3) Фантазія для фортепіано съ оркестромъ, на темы изъ „Ruines d'Athènes“, Бетховена . **Листа.**
Партію фортепіано исполнитъ Г. Г. Кроссъ.
4) Речитативъ и арія княгини изъ 3-го дѣйствія оп. „Русалка“ . . . . **Даргомыжскаго.**
Будетъ пѣть г-жа А. А. Хвостова.
5) „Сербская фантазія“, для оркестра . . . . . **Римскаго-Корсакова.**

2.

6) „Вальсъ Мефистофеля“, отрывокъ изъ музыки къ „Фаусту“ Ленау, для оркестра . . . . **Листа.**
7) Отрывки изъ оп. „Оберонъ“ . . . . **Вебера.**
а) Хоръ эльфовъ; б) Хоръ царедворцевъ калифа.
8) Романсы:
а) Liebst du um Schönheit . . . . . **Шумана.**
б) Der Fischerknabe . . . . **Листа.**
в) Пѣснь золотой рыбки . . . . **Балакирева.**
Будетъ пѣть г-жа Ю. Ѳ. Платонова.
9) „Invitation à la danse“, въ переложеніи для оркестра, Берліоза . . . . **Вебера.**

ПЯТЬ АБОНЕМЕНТНЫХЪ КОНЦЕРТОВЪ.

XXIII (1).

1871 г., 20-го ноября, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1) Отрывки изъ музыки къ драмѣ „Прометей“ . **Листа.**
а) Увертюра (Poëme symphonique); б) Хоръ Океанидъ (въ 1-й разъ); в) Хоръ жнецовъ (въ 1-й разъ).
2) „Чухонская фантазія“, для оркестра . . . **Даргомыжскаго.**
3) Концертъ для скрипки съ оркестромъ **Бетховена.**
Партію соло исполнитъ Л. Г. Ауеръ.
4) 4-я симфонія (D—Moll), для оркестра . . **Шумана.**

XXIV (2).

1871 г., 18-го декабря, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1) „Антаръ“, симфонія для оркестра, на сюжетъ восточной сказки О. Сенковскаго . . . . . **Римскаго-Корсакова.**
2) Волшебный хоръ насѣкомыхъ . . . . **Чайковскаго.**
3) Симфоническій концертъ (D—Moll) для фортепіано съ оркестромъ . . . . **Литольфа**
   Партію фортепіано исполнитъ Г. Г. Кроссъ.
4) Увертюра „Римскій карнавалъ“ . . . . **Берліоза.**

XXV (3).

1872 г., 12-го февраля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1) Двѣ части изъ неоконченной симфоніи (H—Moll), для оркестра . . . . **Фр. Шуберта.**
2) Концертъ (A—Moll), для фортепіано съ оркестромъ . . . . **Шумана.**
   Партію фортепіано исполнитъ Ѳ. О. Лешетицкій.
3) „Te Deum“ (Тебе Бога хвалимъ), сочиненіе для трехъ хоровъ, тенора соло, органа и оркестра . . . . **Берліоза.**
   Партію тенора соло исполнитъ В. М. Васильевъ.
   Партію органа исполнитъ В. И. Главачъ.

XXVI (4).

1872 г., 3-го апрѣля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1) Симфонія къ поэмѣ Данте „Божественная комедія“ (La Divina Comedia), для оркестра и хора (въ 1-й разъ) . . . . **Листа.**
2) Фантазія (C—Dur), инструментованная Фр. Листомъ для фортепіано съ оркестромъ . . **Фр. Шуберта.**
   Партію фортепіано исполнитъ Н. Г. Рубинштейнъ.
3) Сцена Фауста, хоръ и танцы сильфовъ, изъ драматической легенды „Проклятіе Фауста“ . . . . **Берліоза.**
4) Полонезъ изъ оп. „Борисъ Годуновъ“ (въ 1-й разъ) . . . . **Мусоргскаго.**
5) а) Ноктюрнъ . . . . **А. Рубинштейна.**
   б) Увертюра на тему „Аррагонской хоты“, переложенная для фортепіано М. Балакиревымъ . . . . **Глинки.**
   Исполнитъ Н. Г. Рубинштейнъ.
6) Увертюра къ драмѣ Гриненкерля „Жирондисты“ . . . . **Литольфа.**

(5-й концертъ не состоялся).

Г. Концерты Безплатной Музыкальной Школы, подъ управленіемъ Н. А. Римскаго-Корсакова.

XXVII.

1875 г., 25-го марта, въ 8 час. вечера, въ залѣ Городской Думы

1) Отрывки изъ ораторіи „Израиль въ Египтѣ" . **Генделя.**
а) Хоръ „Народъ впередъ велъ онъ"; б) Хоръ „Узрѣлъ Израиль чудеса" (въ 1-й разъ); в) Арія „О призри вхъ, Господь" — исполнитъ М. Д. Каменская.
2) „Miserere" (Помилуй мя, Боже), хоръ a capella (въ 1-й разъ) . . . . **Аллегри.**
3) Симфонія (D—Dur), для оркестра . . . . . **Гайдна.**
4) „Kyrie eleison" изъ мессы „Regem coeli", хоръ a capella (въ 1-й разъ) . . . . **Палестрины.**
5) Отрывки изъ ораторіи „Страсти Господни" (Passions-Musik) . . . . **Баха.**
а) Арія „Скорби, душа" (въ 1-й разъ); исполнитъ М. Д. Каменская; б) арія „О, сжалься, мой Господь"; исполнитъ М. Д. Каменская; в) арія „За насъ умретъ нашъ Искупитель" (въ 1-й разъ); исполнитъ г-жа Косецкая; г) заключительный хоръ: „Мой Боже, сладко спи".

XXVIII.

1876 г., 3-го февраля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Городской Думы

1.

1) Увертюра къ трагедіи „Коріоланъ" . . . . . **Бетховена.**
2) Отрывки изъ мессы (H—Moll) . . . . **Баха.**
а) Хоръ „Kyrie eleison" (въ 1-й разъ); б) арія „Qui sedes"; исполнитъ М. Д. Каменская; в) хоръ „Crucifixus"; г) хоръ „Dona nobis" (въ 1-й разъ).

2.

3) Отрывки изъ ораторіи „Самсонъ" . . . . . . **Генделя.**
а) Хоръ израильтянъ „Въ надзвѣздный край"; б) арія Далилы съ женскимъ хоромъ „Склонись къ моимъ моленьямъ", исполнитъ О. А. Скальковская; в) хоръ израильтянъ „Богъ Авраама"; г) арія и хоръ филистимлянъ „Дагонъ великій"; исполнитъ О. А. Скальковская; д) арія и хоръ израильтянъ „Израиль, плачь", соло исполнитъ М. Д. Каменская; е) речитативъ и хоръ израильтянъ „Слава вѣчная"; ж) заключительный хоръ „Пойте Господа".

XXIX.

1876 г., 23-го марта, въ 8 час. вечера, въ залѣ Городской Думы.

1) Увертюра къ трагедіи Шекспира „Король Лиръ“ . . . . **Балакирева.**
2) Хоръ изъ послѣдняго дѣйствія оп. „Князь Игорь“ (въ 1-й разъ) [1]. . . . . **Бородина.**
Партію Игоря исполнитъ В. И. Васильевъ.
3) Романсъ изъ 3-го дѣйствія оп. „Вильямъ Ратклиффъ“ . . . . **Кюи.**
Исполнитъ г-жа А. Н. Моласъ.
4) а) б) соло для фортепіано исполнитъ Д. И. Климовъ.
5) Два хора изъ неоконченной волшебно-комической оп. „Рогдана“. . . . . **Даргомыжскаго.**
а) Восточный хоръ отшельниковъ; б) хоръ дѣвушекъ княжны Рогданы (инструментованъ Римскимъ-Корсаковымъ).
6) Разсказъ Пимена изъ 4-го дѣйствія оп. „Борисъ Годуновъ“ . . . . **Мусоргскаго.**
Исполнитъ В. И. Васильевъ.
7) Романсы: а) На холмахъ Грузіи . . . . . . **Римскаго-Корсакова.**
б) Сиротка. . . . . **Мусоргскаго.**
в) Приди ко мнѣ. . . . . **Балакирева.**
Исполнитъ г-жа А. Н. Моласъ.
8) Хоръ „Татарская пѣснь“ . . . . **Кюи.**
9) „Камаринская“, фантазія для оркестра. . . **Глинки.**

ТРИ АБОНЕМЕНТНЫХЪ КОНЦЕРТА.

XXX (1).

1876 г., 30 ноября, въ 8 час. вечера, въ залѣ Городской Думы.

1) Музыка къ драматической поэмѣ Байрона „Манфредъ“ . . . . **Шумана.**
2) „Сербская фантазія“, для оркестра . . . . . **Римскаго-Корсакова.**
3) Отрывки изъ монодрамы „Леліо“ . . . . . . **Берліоза.**
а) Эолова арфа (оркестръ); б) фантазія на „Бурю“ Шекспира (оркестръ и хоръ).
4) 5-я симфонія (C—Moll), для оркестра . . . **Бетховена.**

XXXI. (2).

1877 г., 25-го января, въ 8 час. вечера, въ залѣ Городской Думы.

1) 1-я симфонія (Es-Dur), для окрестра . . . . **Бородина.**
2) Реквіемъ. . . . . **Моцарта.**
Партіи соло исполнятъ г-жи: А. В. Клеммъ, А. А. Полякова, гг. П. Н. Григорьевъ, Ѳ. И. Стравинскій.

---

[1]) Впослѣдствіи хоръ этотъ перенесенъ авторомъ въ „Прологъ“ оперы.

XXXII (3).

1877 г., 8-го марта, въ 8 час. вечера, въ залѣ Городской Думы.

1) Отрывки изъ ораторіи „Christus", хоръ и оркестръ (въ 1-й разъ) . . . . **Листа.**
2) Отрывки изъ неоконченной симфоніи (H—Moll) для оркестра. . . . . **Фр. Шуберта.**
3) „Старая пѣсня", хоръ безъ сопровожденія (въ 1-й разъ) . . . . **Римскаго-Корсакова.**
4) „1000 лѣтъ", музыкальная картина для оркестра . . . . **Балакирева.**

ЧЕТЫРЕ АБОНЕМЕНТНЫХЪ КОНЦЕРТА.

XXXIII (1).

1879 г., 16-го января, въ 8 час. вечера, въ залѣ Кононова.

1) „Пасторальная симфонія (F-Dur), для оркестра. . . . . **Бетховена.**
2) Сцена изъ оп. „Борисъ Годуновъ" (въ 1-й разъ) . . . . **Мусоргскаго.**
   (На русской оперной сценѣ не исполнялась). Партію Пимена исполнитъ В. И. Васильевъ.
3) „Polonaise brillante" (E-Dur), для фортепіано съ оркестромъ (инструментованъ Листомъ) **Вебера.**
   Партію фортепіано исполнитъ г-жа В. В. Тиманова.
4) Арія изъ оп. „Князь Игорь" (въ 1-й разъ). **Бородина.**
   Исполнитъ В. И. Васильевъ.
5) Отрывки изъ оп. „Майская ночь" (въ 1-й разъ) . . . . **Римскаго-Корсакова.**
   а) Хороводъ (двухорная веснянка); б) хоръ русалокъ; в) пѣсня про Голову. Партію Левко исполнитъ В. М. Васильевъ.
6) Увертюра „Фаустъ" . . . . **Рих. Вагнера.**

XXXIV (2).

1879 г., 23-го января, въ 8 час. вечера, въ залѣ Кононова.

1) Двѣ части изъ неоконченной симфоніи (H—Moll). . . . . **Фр. Шуберта.**
2) Три хора изъ неоконченной волшебно-комической оперы „Рогдана" . . . . . **Даргомыжскаго.**
   а) Хоръ дѣвушекъ (инструментованъ Римскимъ-Корсаковымъ); б) восточный хоръ отшельниковъ; в) хоръ волшебныхъ дѣвъ надъ спящей княжной Рогданой (инструментованъ Римскимъ-Корсаковымъ).
3) Концертъ (A—Moll) для фортепіано съ оркестромъ . . . . **Шумана.**

Партію фортепіано исполнитъ Э. Ю. Гольдштейнъ.

4) „Чешская увертюра“ . . . . **Балакирева.**

5) Два хора изъ оп. „Оберонъ“ . . . . **Вебера.**
а) хоръ эльфовъ; б) хоръ царедворцевъ калифа.

6) „Гамлетъ“, симфоническая поэма для оркестра (въ 1-й разъ). . . . . **Листа.**

XXXV (3).

1879 г., 20-го февраля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Кононова.

1) Вторая симфонія (H-Moll) . . . . **Бородина.**

2) „Сцена въ церкви“, изъ музыки къ „Фаусту“ **Шумана.**
Партію Гретхенъ исполнитъ г-жа В. И. Раабъ, партію Злого Духа — И. П. Прянишниковъ.

3) „Concertstück“ для фортепіано съ оркестромъ. **Шумана.**
Партію фортепіано исполнитъ І. А. Боровка.

4) Хоръ изъ заключительной сцены „Мессинской невѣсты“ Шиллера (въ 1-й разъ) . . **Анат. Лядова.**

5) Отрывки изъ оп. „Вильямъ Ратклиффъ“ . . **Кюи.**
а) Разсказъ Ратклиффа—исполнитъ И. П. Прянишниковъ; б) дуэтъ — исполнятъ г-жа В. И. Раабъ, И. П. Прянишниковъ.

6) „Прялка Омфалы“. симфоническая поэма для оркестра (въ 1-й разъ) . . . . **Сенъ-Санса.**

XXXVI (4).

1879 г., 27 февраля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Кононова.

1) „Эпизодъ изъ жизни артиста“, фантастическая симфонія для оркестра . . . . . . **Берліоза.**

2) Первый концертъ (Es-Dur) для фортепіано съ оркестромъ . . . . **Листа.**
Партію фортепіано исполнитъ Д. И. Климовъ.

3) Отрывки изъ оп. „Князь Игорь“ (въ 1-й разъ). **Бородина.**
а) заключительный хоръ 4-го дѣйствія; б) отрывокъ изъ 2-го дѣйствія: хоръ и пляски половцевъ.

4) „Аррагонская хота“, фантазія для оркестра. **Глинки.**

ЧЕТЫРЕ АБОНЕМЕНТНЫХЪ КОНЦЕРТА.

XXXVII (1).

1879 г., 13-го ноября, въ 8 час. вечера, въ залѣ Кононова.

1) 6-я симфонія (F-Dur), для оркестра. . . . . **Бетховена.**

2) Отрывки изъ оп. „Псковитянка“ (въ 1-й разъ). **Римскаго-Корсакова.**
а) Вступленіе (оркестръ); б) пѣсня каликъ перехожихъ (хоръ); в) входъ царской охоты (хоръ и

речитативъ); г) гроза и пѣсня дѣвушекъ (оркестръ, хоръ и речитативъ); д) колыбельная пѣсня (изъ пролога); е) заключительный хоръ. Партіи соло исполнятъ: гг. Ѳ. И. Стравинскій и Матчинскій, и г-жа Ѳ. Н. Велинская.

3) Фантазія на оп. „Риголетто" Верди, для фортепіано. . . . . **Листа.**
Исполнитъ г-жа Т. А. Якубовичъ.
4) Арія изъ оп. „Демонъ" . . . . **Б. Шеля.**
Исполнитъ г. Матчинскій.
5) Отрывки изъ оп. „Князь Игорь" (въ 1-й разъ) **Бородина**
а) Плачъ Ярославны — исполнитъ г-жа Ѳ. Н. Велинская; б) пѣсня князя Владиміра Галицкаго— исполн. Ѳ. И. Стравинскій; в) сцена Ярославны съ дѣвушками.
6) Увертюра къ оп. „Бенвенуто Челлини" . . . **Берліоза.**

XXXVIII (2).

1879 г., 27-го ноября, въ 8 час. вечера, въ залѣ Кононова.
1) Увертюра, скерцо и финалъ, для оркестра . **Шумана.**
2) Молитва съ хоромъ: „Въ минуту жизни трудную" . . . . **Глинки.**
Партію соло исполн. Д. М. Леонова.
3) Концертъ (Es—Dur) для фортепіано съ оркестромъ . . . . **Листа.**
Партію фортепіано исполнитъ П. А. Шестаковскій.
4) Отрывки изъ оп. „Хованщина" (въ 1-й разъ) **Мусоргскаго.**
а) Пробужденіе и выходъ стрѣльцовъ (хоръ); б) пѣсня Марѳы раскольницы — исполнитъ Д. М. Леонова; в) пляска персидокъ (оркестръ).
5) „Кугіе" (хоръ) . . . . **Палестрины.**
6) Соло для фортепіано исполнитъ г. Шестаковскій.
7) Увертюра на русскія темы. . . . . **Балакирева.**

XXXIX (3).

1880 г., 15-го января, въ 8 час. вечера, въ залѣ Кононова.
1) „Іоанна д'Аркъ", симфоническая поэма для оркестра (въ 1-й разъ). . . . . **Мошковскаго.**
2) Баркарола изъ оп. „Анджело". . . . . . . **Кюи.**
Исполнитъ г-жа А. А. Фалькманъ.
3) Каватина изъ послѣдняго дѣйствія оп. „Псковитянка" (въ 1-й разъ) . . . . . . **Римскаго-Корсакова.**
Исполнитъ И. П. Прянишниковъ.

4) Изъ „Музыкальныхъ картинокъ“ . . . . . . **Кюи.**
а) Зайка; б) Ласточка; в) Христосъ воскресъ; г) Май; д) Пѣтушокъ; е) Осень; ж) Ледяная гора; з) Елка.
Исполнитъ г-жа А. А. Фалькманъ.
5) Отрывки изъ музыки къ трагедіи Гердера „Освобожденный Прометей“ . . . . . . **Листа.**
а) Хоръ Океанидъ; б) хоръ жнецовъ; в) хоръ Тритоновъ.

XL (4).

1880 г., 12-го февраля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Кононова.

1) Музыка къ трагедіи Гёте „Эгмонтъ“ . . . . **Бетховена.**
а) Увертюра; б) пѣсня Клары, исполнитъ г-жа О. А. Скальковская-Бертенсонъ; в) и г) антракты; д) смерть Клары (оркестръ); е) побѣдная симфонія (оркестръ).
2) „Ночной смотръ“, романсъ, оркестрованный М. Балакиревымъ . . . . **Глинки.**
Исполнитъ М. М. Корякинъ.
3) Скерцо для оркестра (въ 1-й разъ) . . . . . **Сандова.**
4) Романсъ изъ оп. „Вильямъ Ратклиффъ“ . **Кюи.**
Исполнитъ г-жа О. А. Скальковская-Бертенсонъ.
5) Отрывки изъ оп. „Троянцы въ Карѳагенѣ“ . **Берліоза.**
а) 2-е дѣйствіе (оркестръ и хоръ); б) пляска нубійскихъ невольницъ (оркестръ); в) пѣсня троянскаго моряка, исполнитъ П. А. Лодій; г) хоръ троянскихъ воиновъ, соло исполнитъ М. М. Корякинъ; д) погребальное шествіе, исполнятъ: г-жа О. А. Скальковская - Бертенсонъ, М. М. Корякинъ и хоръ; е) народная пѣсня карѳагенянъ (хоръ).

ЧЕТЫРЕ АБОНЕМЕНТНЫЕ КОНЦЕРТА.

XLI (1).

1881 г., 3 февраля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Кононова.

1) „Антаръ“, 2-я симфонія для оркестра. . . . **Римскаго-Корсакова.**
2) Хоръ: „Пораженіе Сеннахериба“ . . . . . . **Мусоргскаго.**
3) Романсы: а) „Спящій рыцарь“ (въ 1-разъ съ сопровожденіемъ оркестра). Оркестрованъ А. Р. Бернардомъ . . . . **Шумана.**
б) „Паладинъ“, баллада (въ 1-й разъ съ сопровожденіемъ оркестра). Оркестрована Анат.

Конст. Лядовымъ . . . . **Даргомыжскаго.**
Исполнитъ Ѳ. И. Стравинскій.

4) Концертъ (Fis-Moll) для фортепіано съ оркестромъ. . . . . **Бронзарта.**
Партію фортепіано исполнитъ Г. Г. Кроосъ.

5) Хоръ: „Слава Кириллу и Меѳодію“ (въ 1-й разъ). . . . . **Листа.**

6) Увертюра: „Римскій карнавалъ“ . . . . . . **Берліоза.**
(Прочіе три концерта не состоялись за кончиной императора Александра II).

Д. Концерты Безплатной Музыкальной Школы подъ управленіемъ М. А. Балакирева.

XLII.

1.

1882 г., 15 февраля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1) 5-я симфонія (C—Moll), для оркестра . . . **Бетховена.**

2) 1-й концертъ (Es—Dur), для фортепіано съ оркестромъ . . . . **Листа.**
Партію фортепіано исполнитъ Н. С. Лавровъ.

2.

3) „Te Deum“ (Тебе Бога хвалимъ), сочиненіе для двухъ хоровъ, тенора соло, оркестра и органа. . . . . **Берліоза.**
Партію тенора исполнитъ Л. Д. Донской.

XLIII.

1882 г., 17-го марта, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собрнія.

1) Симфонія (E—Dur), для оркестра (въ 1-й разъ) . . . . **Глазунова.**

2) Отрывки изъ музыки къ драмѣ Гердера „Прометей“. . . . . **Листа.**
а) хоръ Океанидъ; б) хоръ жнецовъ.

3) Концертъ (D — Moll), для фортепіано съ оркестромъ. . . . . **Брамса.**
Партію фортепіано исполнитъ Ю. Н. Мельгуновъ.

4) Каватина изъ оп. „Князь Игорь“ . . . . . . **Бородина.**
Партія князя Владиміра (сына) исполнитъ Л. Д. Донской.

5) Фантазія для фортепіано на тему изъ оп. „Донъ-Жуанъ“. . . . . **Листа.**
Исполнитъ Ю. Н. Мельгуновъ.

6) „Садко“, эпизодъ изъ былины, музыкальная картина для оркестра . . . . **Римскаго-Корсакова.**

XLIV.

1883 г., 3-го февраля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1) Увертюра на русскія темы . . . . **Балакирева**.
2) 2-й концертъ (A — Dur) для фортепіано, съ оркестромъ. . . . . **Листа**.
Партію фортепіано исполнитъ Н. С. Лавровъ.
3) Отрывки изъ ораторіи „Christus". . . . . **Листа**.
а) вступленіе (оркестръ)); б) гимнъ: „Stabat mater speciosa" (хоръ и оркестръ); в) шествіе волхвовъ (оркестръ); д) чудо: укрощеніе бури (оркестръ и хоръ); е) входъ въ Іерусалимъ (хоръ и оркестръ).
4) 1-я симфонія (Es - Dur), для оркестра. . . . **Бородина**.

XLV.

1883 г., 7-го марта, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1.

1) 4-я симфонія (D—Moll) для оркестра . . . . **Шумана**.
2) Заключительный хоръ изъ оп. „Псковитянка" **Римскаго-Корсакова**.
3) Фантазія (C—Dur), инструментованная для фортепіано съ оркестромъ Фр. Листомъ . **Шуберта**.
Партію фортепіано исполнитъ Ю. Н. Мельгуновъ.

2.

4) 2-я увертюра на греческія темы (въ 1-й разъ) **Глазунова**.
5) Хоръ „Встрѣча князя" изъ оп. „Князь Игорь" **Бородина**.
6) „Тамара", симфоническая поэма для оркестра, на стихотвореніе Лермонтова (въ 1-й разъ) . . . . **Балакирева**.

XLVI.

1884 г., 27-го февраля, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1.

1) „Отъ колыбели до могилы", симфоническая поэма для оркестра (по поводу картины Зичи) (въ 1-й разъ) . . . . **Листа**.
а) Колыбель; б) Борьба жизни; в) Загробная колыбель.
2) Концертъ для фортепіано съ оркестромъ (въ 1-й разъ) . . . . **Римскаго-Корсакова**.
Партію фортепіано исполнитъ Н. С. Лавровъ.
3) „Въ Средней Азіи", музыкальная картина для оркестра . . . . **Бородина**.

4) Два романса съ аккомп. оркестра:
   а) „Паладинъ“ . . . . Даргомыжскаго.
   б) „Грузинская пѣсня“ . . . . Балакирева.
   Пѣть будетъ П. А. Лодій.

2.

5) Отрывки изъ народной музыкальной драмы „Хованщина“ . . . . Мусоргскаго.
   а) вступленіе (оркестръ) (въ 1-й разъ);
   б) хоръ стрѣльцовъ и стрѣльчихъ;
   в) пляска персидокъ (оркестръ);
   г) сцена и хоръ: „Братія, внемлите!“ (въ 1-й разъ); д) Interludium (оркестръ) (въ 1-й разъ); е) заключительная сцена (въ 1-й разъ).
6) „Тамара“, симфоническая поэма для оркестра, на стихотвореніе Лермонтова . . . Балакирева.

XLVII.

1885 г., 11-го марта, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1.

1) Увертюра къ оп. „Псковитянка“ . . . . . . Римскаго-Корсакова.
2) Отрывки изъ драматической легенды „Фаустъ“ Берліоза.
   а) сцена и хоръ – партіи Фауста и Мефистофеля исполнятъ П. А. Лодій и А. И. Поповъ;
   б) танцы сильфовъ (оркестръ).
3) „Памяти героя“, элегія для оркестра (въ 1-й разъ) . . . . Глазунова.
4) Два хора съ оркестромъ . . . . Мусоргскаго.
   а) женскій хоръ изъ неоконч. оп. „Саламбо“; б) смѣшанный хоръ: „Іисусъ Навинъ“.

2.

5) Концертная увертюра (въ 1-й разъ) . . . . Ляпунова.
6) Романсы, исполнитъ П. А. Лодій:
   а) Какъ цвѣтокъ ты прекрасна . . Листа.
   б) О дѣва роза, я въ оковахъ . . . Даргомыжскаго.
   в) Милочка дѣва. . . . . Шопена.
   г) Еврейская мелодія. . . . . Балакирева.
7) Симфоническая поэма для оркестра, на стихотвореніе Виктора Гюго: „Ce qu'on entend sur la montagne“ . . . . Листа.

XLVIII.

1886 г., 22-го ноября, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія: Концертъ въ память Франца Листа.

1) „Héroïde funèbre“, симфоническая поэма для оркестра (въ 1-й разъ). . . . . Листа.

2) „Пляска смерти“ (Danse macabre), фантазія для фортепіано съ оркестромъ на средневѣковую тему „Dies irae“. . . . . **Листа.**
Партію фортепіано исполнитъ Н. С. Лавровъ.
3) Два хора изъ музыки къ драмѣ Гердера „Прометей“, съ оркестромъ . . . . **Листа.**
а) хоръ жнецовъ; б) хоръ Тритоновъ.
4) Вальсъ Мефистофеля“, эпизодъ изъ поэмы Ленау „Фаустъ“, для оркестра. . . . . . **Листа.**
5) Большая симфонія, на сюжетъ поэмы “La divina comedia“ Данта, для оркестра и хора. **Листа.**

XLIX.

1887 г., 12-го марта, въ 8 час. вечера, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

1.

1) Увертюра на тему испанскаго марша. . . . **Балакирева.**
2) Хоръ изъ „Stabat mater“. . . . . **Ломакина.**
3) Скерцо для оркестра (B—Dur). . . . . . **Мусоргскаго.**
4) Хоръ: „Въѣздъ царя Ивана Грознаго“, изъ оперы „Псковитянка). . . . . **Римскаго-Корсакова.**
5) Увертюра къ оперѣ „Кавказскій плѣнникъ“ . **Кюи.**
6) Хоръ и „Половецкая пляска“ изъ неоконченной оперы „Князь Игорь“ . . . . **Бородина.**

2.

7.) „La reine Mab“, отрывокъ изъ драматической симфоніи „Ромео и Джульетта“ . . . . **Берліоза.**
8) 2-й концертъ (A—Dur) для фортепіано съ оркестромъ . . . . **Листа.**
Партію фортепіано исполнитъ г-жа С. Ментеръ.
9) „Тамара“, симфоническая поэма для оркестра **Балакирева.**

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ.

ЗАМѢЧЕННЫЯ ОПЕЧАТКИ.

Страница.	Строка.	Напечатано.	Слѣдуетъ.
4	35	отвали	отвадили.
11	21	пропущена между	строкъ цифра 5.
13	2	исканныхъ	искаженныхъ.
30	17	Юпитиръ	Юпитеръ.
40	30	цѣлы	стары.
40	40	Парѳенова	Парѳенона.
43	9	Карно	Карпо.
55	20	никвизиція	инквизиція.
56	28	Носторъ	Несторъ.
85	35	цублики	публики.
101	2	неподкупное	неподкупное.
127	3	мерская	морская.
128	23	всемирностью	всемірностью.
136	4	Ея инициатива	Ихъ инициатива.
161	26	моршеваго	маршеваго.
333	1	Калафати (В. П.) не названъ въ числѣ учениковъ Н. Андр. Римскаго-Корсакова.	

Цѣна. 1 р. 25 к.